

¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte maya y arte contemporáneo desde el estado de Chiapas

Who's whispering in Einstein's ear? Contemporary indigenous art in Chiapas

REBUT: 25.06.2013 // ACCEPTAT: 10.05.2014

Luca D'Ascia

Scuola Normale Superiore, Pisa

Resum

El objetivo de esta contribución es analizar el contexto sociológico y estético del arte indígena contemporáneo en el Estado mexicano de Chiapas. El término “arte indígena contemporáneo” es controvertido pues algunos artistas de raíces indígenas lo rechazan por considerarlo el producto de una mirada “colonial”, externa y clasificatoria y prefieren hablar de “arte maya”. Sin embargo en los últimos años se ha asistido en Chiapas al florecimiento de una importante producción artística inspirada en la herencia cultural, artesanado y universo mítico de los pueblos mayences. Los artistas involucrados en este movimiento interpretan teórica y prácticamente la componente maya de su creación de maneras muy distintas y muchas veces opuestas, pero concuerdan en la concepción básica de una “reinención de la tradición” en un contexto social hondamente transformado y están muy abiertos a las principales tendencias del arte contemporáneo internacional. Muchos entre ellos, apoyados a veces por instituciones oficiales (especialmente universidades), aspiran a transformar la sociedad chiapaneca, básicamente autoritaria, no solo a través los contenidos de sus obras sino también buscando nuevas formas de exposición y comercialización de los productos artísticos. En efecto las condiciones socioeconómicas de la mayoría de las poblaciones indígenas de Chiapas no se han mejorado aún y el entusiasmo multiculturalista por la “herencia maya” no ha acabado de una con todas las formas de racismo y discriminación.

Paraules clau: arte indígena contemporáneo, arte maya, Chiapas, antropología del arte, culturas híbridas, sincretismo

Abstract

The purpose of this contribution is to analyse the sociological and aesthetical context of “contemporary native art” (*arte indígena contemporáneo*) in the Mexican State of Chiapas. There is no agreement on the label “contemporary native art”, because some *indigenous*-artists opinate that it is influenced by a “colonial” point of view and recommend employing the term “Mayan art”. However, it is possible to observe actually in Chiapas a strong stream of figurative art which is deeply concerned with the revitalization of the cultural tradition, handicrafts and mythical world of the Mayan peoples. His exponents interpretate the ethnical background of their work at very different and sometimes opposite ways, but agree on the idea of a creative “reinvention of tradition” in a thoroughly transformed social context and are very open to the main trends of international contemporary art. Many of them hope to modify by their praxis (sometimes with the help of cultural institutions, especially universities) the conservative structures of a basic authoritarian society. In effect the socio-economical conditions of a great part of the Indian population of Chiapas have not improved yet and multiculturalist enthusiasm for “Mayan cultural heritage” did not wholly eradicate racism and discrimination.

Keywords: contemporary native art, Mayan art, Chiapas, anthropology of the arts, cultural hybridity, syncretism

Planteamiento del tema y cuestiones metodológicas

Un pintor pasea por Florencia: para él también ha empezado el Gran Tour. No lleva consigo, como sus antepasados románticos, un carnet de acuarelas en blanco donde reproducir los vestigios del arte clásico con unas pinceladas a la vez precisas y nostálgicas. Es el “cine-ojo” de su cámara fotográfica, por el contrario, el que fija los detalles del arte clásico y del bullicio callejero que lo rodeaba en aquél tardío otoño de 2008. Sobra decir que el artista llega de muy lejos y viaja a Italia pensando en ampliar los horizontes de su propia creación e invitar a su público, cada día más internacional, a tomar parte en ella sin restricciones de ubicación geográfica y procedencia cultural. Sobra decirlo, pues esta ambición es parte integrante de la “modernidad” artística desde el siglo XVIII y de la formación de grupos de productores y consumidores de arte cosmopolita en los “Nuevos Mundos” de todos los continentes. Hay otro matiz, sin embargo, que en absoluto sobra destacar, sino que está hecho para despertar el más vivo interés del antropólogo y teórico de la/s cultura/s además que del conocedor y apasionado de arte. Nuestro pintor, por supuesto “exótico”, procede de un Nuevo Mundo muy particular: se llama Juan Aguilar Santiz pero ha escogido el nombre de arte “Chawuk”, que significa “rayo”, es un indígena de Chiapas, en el corazón de Mesoamérica, y habla un idioma mayense, el tojolabal. La cámara que reproduce la decoración “grotesca” de Palazzo Vecchio y el flujo abigarrado de estudiantes y profesores que participan en la contestación de la reforma universitaria en Italia organizando eventos alternativos por las calles de Florencia es la misma que conserva en su memoria los rostros de los ancianos “abuelos” de unas aldeas rurales que allá en Chiapas suelen llamar “comunidades” con sus trajes típicos, sus recuerdos de rituales y ceremonias, su mirada hacia la dimensión mitológica y cosmológica desde la sencillez campesina.

Muchos de los compañeros y compañeras de trabajo artístico de Chawuk, artistas que nacieron en una comunidad indígena y hablan un idioma indígena, “pintores mayas” en fin, han hecho de la reivindicación de aquella belleza específica, que es al mismo tiempo sustrato cultural y expresión estética, memoria nostálgica y sueño de futuro, su compromiso cotidiano y su aspiración prioritaria. El resultado de su trabajo es un conjunto de creaciones, por supuesto no homogéneas entre sí al proceder de individualidades artísticas muy desarrolladas y diferenciadas, pero sí lo bastante unitarias para fundamentar una noción de “arte maya” que contesta la categoría de “arte étnico puro”, es decir, de una producción que documenta la herencia cultural de ciertos “pueblos originarios” definidos desde afuera por la mirada de los especialistas de la cultura dominante y que por lo tanto recibe su valor de un discurso externo al que esta herencia está subordinada, y ambiciona ser “arte contemporáneo” (¡pero no “arte indígena contemporáneo”!) autónomo en su organización práctica y en su planteamiento teórico, pero que al mismo tiempo reivindica la profundización de la tradición, la investigación de la memoria ancestral indígena y en una palabra el “dar a conocer lo que somos” aunque se trate de un “nosotros” algo idealizado y utópico.

Frente al movimiento del “arte maya”, de por sí muy significativo y cuyo desarrollo exige ser rastreado por una investigación al mismo tiempo estética y antropológica, Chawuk expresa una posición bastante distinta pero no menos interesante. Como maya que es, es portador de un contexto cultural sin el cual no logran explicarse adecuadamente los rasgos específicos de su creación, pero renuncia a legitimar su trabajo artístico desde este contexto y se define

radicalmente como individuo que, sin ningún privilegio por el hecho de haber nacido en el marco de una cultura indígena supuestamente organicista y “otra” con respecto a las tendencias dominantes, ha perdido como cualquier otro su derrotero en un mundo globalizado donde violencia y pobreza arcaicas se asocian con nuevas formas de manipulación tecnológica y mediática. Reaccionando a la incertidumbre sin tratar de hacerla desaparecer por debajo de una certidumbre ideológica cualquiera, este artista positivamente “desarraigado” busca reubicarse mirando no hacia atrás, sino hacia adelante en dirección de una “fusión” de técnicas, estilos y tradiciones culturales que se sumerge en un consciente hibridismo. Chawuk ironiza con provocativa “liviandad” (ya que, como muchos artistas de vanguardia, tiene algo de “danzarín” intelectual en el sentido de Friedrich Nietzsche!) las pretensiones de coherencia y homogeneidad y celebra, a veces enfáticamente, una vinculación profunda entre la dimensión activa y práctica del arte y el crecimiento personal. Su obra –sin embargo también de otros, sobre todo jóvenes, que empiezan a moverse en la misma línea- representa un desafío para los nostálgicos del indigenismo integrista que siguen manejando la dicotomía entre organicismo y comunitarismo indígenas e individualismo “occidental”, pero también un estímulo a la profundización para quienes compartan el planteamiento resumido en el concepto de “culturas híbridas”, que encuentra en casos como éste una plena legitimación empírica como herramienta de descripción y valoración.

La exposición que presentamos quiere ser precisamente una respuesta a dicho estímulo. La producción de artistas de procedencia cultural “india” se ha incrementado notablemente en las últimas décadas: esta circunstancia justifica por sí sola el hecho de que se asuma como objeto de una investigación específica. En términos generales, se trata de un fenómeno que abarca todo el continente americano (aún dejando de lado la relación entre “arte indígena” y “arte étnico” en un sentido más amplio, que abarca “native peoples” de todos los continentes aunque, como veremos más detalladamente enseguida, ambos conceptos sean cuestionables). Por supuesto la limitación geográfica de este estudio a un territorio bien definido, el estado de Chiapas en el Suroeste de los Estados Unidos Mexicanos, se debe a la obvia consideración que cualquier sistematización exige previamente una serie de investigaciones a nivel regional (más que nacional). Menos obvio es el criterio que lleva a escoger una unidad territorial a preferencia de otra, tomando también en cuenta el hecho de que el ámbito geográfico va a modificar el objeto de análisis. En Bolivia, país de mayoría indígena, el arte contemporáneo de procedencia “india” tiene rasgos en general bastante tradicionales, asociados con la pintura *naïf* (Mamani Mamani). En Colombia, en cambio, país mestizo, el inga Carlos Jacanamijoy se orienta netamente hacia lo contemporáneo y lo informal. Pero ¿no es acaso la pintura de Jacanamijoy “amazónica” mucho más que genéricamente colombiana? En el caso de México –cuyas expresiones culturales tienen en general una recepción privilegiada en Estados Unidos y en Canadá- se puede discutir la extrapolación de Chiapas de un concepto más amplio de “mundo maya” que incluye también Yucatán, Campeche y por supuesto Guatemala. Sin embargo Chiapas posee rasgos históricos específicos que han salido fortalecidos de su efímera centralidad en la política mexicana en los años 1994-1995 a raíz de la revuelta zapatista, cuya resonancia simbólica ha seguido percibiéndose hasta un pasado muy cercano, si no hasta la actualidad. No necesita, por lo tanto, especial justificación la opción de enfocarnos hacia el arte contemporáneo de procedencia indígena “en el estado de Chiapas”, aún a sabiendas de que este estado, de mediano tamaño para la escala mexicana, presenta en su

interior una notable diferenciación física, lingüística y cultural. La convergencia de esta variedad interna con una interculturalidad especialmente intensa debida al interés despertado por el movimiento indígena en este territorio hace que el caso de Chiapas sea especialmente pertinente y significativo para estudiar el arte contemporáneo indígena en sus implicaciones generales.

Precisamente en la formula “arte contemporáneo indígena” que acabamos de enunciar (para después inmediatamente retractarla, como se verá enseguida) estriba por otro lado el verdadero problema metodológico. En el caso de esta investigación las cuestiones metodológicas se plantean no *acerca* del objeto para investigar, sino *en la propia definición* del objeto. Objeto en movimiento, rasgo que comparte en general con la mayoría de los temas tratados por la antropología, el arte contemporáneo producido por artistas de procedencia indígena (para denominarlo de la manera más neutral) es un fenómeno mucho más complejo e inasible que otros que han despertado más tempranamente el interés de los investigadores. Rituales y ceremonias poseen cierta dimensión institucional que permite e incluso favorece un análisis estructural: la interculturalidad misma funciona en ese caso como factor estabilizador, pues mientras que la teoría antropológica desde hace tiempo ha empezado a cuestionar las “esencias” culturales, la praxis turística espera y exige encontrar unos rasgos que se dejen identificar livianamente contribuyendo así a fortalecer los estereotipos y a preservar determinadas manifestaciones, como las carnavales, proclamadas pomposamente “patrimonio cultural de la humanidad”.

En el campo artístico, por lo contrario, “todo es posible”: el discurso de la cultura dominante, es decir el arte contemporáneo “occidental”, hace hincapié en la libertad de los cánones estéticos, aunque esta libertad –como en general la libertad del consumidor en el capitalismo tardío- se encuentre de hecho restringida por precisos acondicionamientos socioculturales (*marketing* del objeto artístico, papel desempeñado por la crítica de arte, “sociología de la distinción” en el sentido de Bourdieu, etc.). Al ingresar a ese campo, los artistas procedentes de pueblos indígenas se ahorran por entero el proceso posrenacentista de definición del arte como categoría autónoma tanto de la praxis artesanal como de la función ritual y religiosa y empiezan en el punto donde la estética posvanguardista ha llegado, es decir, desde el carácter descentrado y conceptualmente inasible de la actividad artística. En suma, cada artista está obligado a definir él mismo su propia praxis y cada investigador a tomar en cuenta estas móviles y escurridizas definiciones de los propios productores al acto de enunciar su objeto de análisis.

Algunos artistas no renuncian a una vinculación entre arte y tradición, pero, como no existe en sus comunidades una tradición específicamente **artística** sino más bien una tradición artesanal y una tradición ceremonial con numerosos puntos de contacto recíprocos, se inclinan a concebir el arte como una herramienta, tal vez la más importante, para *reinventar* la tradición como identidad cultural de conjunto, tomando por supuesto como punto de salida aquello que ya existe, es decir, las formas simbólicas conservadas por la artesanía y los contenidos simbólicos conservados por los rituales y las leyendas. Como veremos en el transcurso de nuestra exposición, esta actitud está compartida por la mayoría de los artistas mayas chiapanecos y encuentra su expresión más destacada y coherente en las lúcidas y apasionadas declaraciones de Antún Kojtom Lam. Otros, en cambio, adaptan a sus exigencias los planteamientos más intervencionistas del arte contemporáneo desde los años setenta en adelante y conciben el arte como una vivencia necesariamente intercultural, porque las identidades no preexisten al trabajo de interpretación que juega con las potencialidades múltiples de los elementos culturales proporcionados

por el artista. Esa es la postura de Chawuk que intenta despertar en el espectador de sus obras una dimensión sólo metafóricamente “maya” no describiéndole la vida de los pueblos indígenas, como podría esperarse, sino activando una reacción imaginativa que saca a luz elementos vivenciales originales: la obra, en las palabras del artista, es un “código de barras” y el espectador el sensor que lo detecta. La identidad, categoría central no sólo del nacionalismo clásico, sino también de aquello que ya podemos llamar “indianismo clásico”, el así dicho renacimiento indígena desde 1992 que también presupone la erección en norma de una “comunidad imaginada” (Anderson), se disuelve en el juego de las construcciones simbólicas y el texto, acorde a la paradoja posmoderna, deja de tener prioridad con respecto a su interpretación. Sin embargo, el investigador tiene que matizar y recordar que el artista que proclama “yo no soy indio” a pesar de la (pseudo)evidencia de sus rasgos y de su idioma nativo también sigue, y muy conscientemente, siéndolo en otro sentido: el *background* de su historia personal y de su relación con el contexto del acontecer colectivo que para un artista implica también la fidelidad a ciertos elementos casi arquetípicos de su creación, detalles realistas, matices cromáticos o texturas abstractas que sean.

En suma, un estudio sobre el arte producido por artistas de procedencia indígena requiere mucha prudencia metodológica y terminológica y una atenta observación del proceso de autodefinición de los artistas sin que por otro lado las categorías de análisis se desprendan exclusivamente de este proceso, sino que sean el resultado de una consideración más distanciada y razonablemente imparcial (y no por eso exenta de valoración) del contexto histórico y social en que está teniendo lugar la emergencia y dándose el caso incluso la disolución conceptual posmoderna de un “arte maya contemporáneo”. De aquí el título de esta contribución, inspirado en un cuadro de Chawuk donde un personaje en traje típico tsotsil murmura algo en la oreja sobredimensional de un Einstein campesino. Este título introduce la identidad indígena como problema –*¿Quién habla en la oreja de Einstein?*, es decir, no solamente quién interpela la modernidad y la posmodernidad, sino también quién interpela crítica de arte y antropología y las obliga a plantearse ciertas preguntas- y rechaza de antemano el objetivismo descriptivo hablando no de “arte indígena” o de “arte maya contemporáneo en Chiapas” sino de “arte maya y contemporáneo” –¿cuál de los dos? Pero ¿tiene sentido dar o ilusionarse de haber dado una respuesta unívoca?- “desde el estado de Chiapas”.

Cabe destacar que este título, al igual que la estética de Chawuk y otros artistas de procedencia indígena, es en sí mismo el resultado de un proceso de evolución y de autocuestionamiento. Cuando empecé esta investigación en el año 2005 no tuve reparo en emplear el concepto de “arte indígena contemporáneo”, que también se conservó en una primera versión de esta contribución publicada en 2007 por la revista del Instituto de Antropología de la Universidad de Antioquia. En aquella época veía el fenómeno artístico como parte de la construcción de una identidad “neo-india”, que reaccionaba a un anterior proceso de desarticulación de la identidad indígena tradicional planteando una forma de identidad indígena no tradicional (muy especialmente con respecto al papel de la mujer y de los jóvenes) en que podían identificarse distintos grupos sociales –tanto intelectuales como pertenecientes a las clases populares- de las sociedades latinoamericanas afectadas por la apertura económica y la crisis de los modelos de identificación¹. En seguida fui reconociendo que el indianismo, incluso concebido como “neo-indianismo” no

¹ Se vea D'Ascia (2005). Los planteamientos de este volumen están actualizados y parcialmente revisados en una exposición posterior, D'Ascia (2012).

esencialista ni tradicionalista en sentido estricto, seguía siendo una categoría demasiado general para describir la compleja situación social de Chiapas en que coexistían una notable dinámica intercultural en el nivel de los sectores cultos y marcas evidentes de empobrecimiento cultural –más que de transformación endógena- en el nivel de las clases populares. Mientras que el intento de “aculturación” nacionalista de unos “indios” que en las palabras del presidente Lázaro Cárdenas en 1940 tenían que volverse “mexicanos” había sustancialmente fracasado, llevando no a la auspiciada sustitución de una cultura por otra, sino a una serie de cambios en la sociedad indígena que se habían vuelto finalmente en contra del poder paternalista, la relativa modernización de Chiapas después de 1994, que había conllevado mejores infraestructuras y una oleada de consumismo popular sin modificar básicamente la estructura productiva y las formas de la representación política, amenazaba realmente acabar con la cultura indígena como unidad capaz de adaptación y evolución sin perder toda coherencia interna. El temor a la “transculturación” no era sólo nostalgia esencialista por parte de los intelectuales indígenas (aunque tampoco esta componente faltara del todo, sobre todo por el lado de los escritores en idiomas mayences), sino que surgía de la constatación inevitable (y que, al faltar concretas alternativas políticas y económicas, se cargaba de implicaciones pesimistas) del creciente abandono de los idiomas indígenas que se acompañaba a la disolución del campesinado en resistencia en un subproletariado urbano marginal. Fenómenos de hibridación que, vistos desde fuera y acorde a un posmodernismo dogmático, podrían valorarse incluso positivamente tenían su faceta negativa para la mayoría de los actores sociales indígenas que, al carecer de “estrategias para entrar y salir de la modernidad”, se encontraban de hecho encerrados en una subcultura desarticulada derivada de la cultura de masas norteamericana y confirmados en su complejo de inferioridad del cual la “política del reconocimiento” después de 1994 había intentado sacarlos.

Entre los aspectos indudablemente positivos de la transformación que estaba teniendo lugar cabía destacar la creciente vitalidad de la expresión artística relacionada de una manera o de otra con cierta idea de lo “maya” o de lo “indio” combinados con un horizonte estético contemporáneo y la promoción social de unos artistas de procedencia indígena. El desarrollo del arte (y, en menor medida, de la literatura bilingüe castellano-mayence) se estaba volviendo cada vez más autónomo de los avatares de las luchas políticas. A partir de 2007, llegué a constatar que las expresiones políticas del neo-indianismo, especialmente la reivindicación del reconocimiento constitucional de la autonomía de los pueblos indígenas, aunque no necesariamente esencialistas ni integristas y aun valiosas desde el punto de vista de una “ciudadanía multicultural”, no habían logrado encauzar las energías sociales de una “cultura híbrida” como había llegado a ser la sociedad chiapaneca en su conjunto incluyendo en ella la componente indígena mucho más diversificada en su interior de lo que me había parecido en un primer momento. Frente a la decadencia del proyecto colectivo que se había manifestado en formas distintas desde el levantamiento zapatista percibía ciertas señales de desagregación a nivel político y social (por ejemplo una evanescencia, más bien que transformación, de la identidad indígena entre los jóvenes condenados a la marginalidad por la falta de adecuadas políticas escolares), pero también elementos de un individualismo más abierto a vivenciar sin prejuicios identitarios e ideológicos las posibilidades estéticas, pero también de promoción social, implícitas en la transculturación. Los viajes a Europa de los pintores chiapanecos y el trabajo de campo realizado en Chiapas por jóvenes europeos que se graduaban

sobre el “arte maya”, fenómenos vivenciales de notable transcendencia cuya análisis ocupa la parte final de esta exposición, me parecen expresiones muy características de este cambio cultural, ya que no se hubiesen podido concebir de la misma forma en la época en que tuvo comienzos mi investigación, cuando los artistas de procedencia indígena no se atrevían aún a incluir Europa en su propio horizonte y la disciplina antropológica no había asimilado la dimensión visual y audiovisual tan en profundidad como en la actualidad acontece.

Este conjunto de observaciones acabó por inducirme a flexibilizar mis categorías de análisis, renunciando a una definición unitaria del concepto de “arte indígena” e incluso dejando de lado aquel sospechoso adjetivo que inspiraba cierta desconfianza a mis principales interlocutores, los mismos artistas de procedencia “india” o “maya”. Abandoné cualquier pretensión de representar sistemáticamente un conjunto de fenómenos cuya homogeneidad podía ser solamente el resultado de una violencia por parte del investigador, permaneciendo fiel por supuesto a aquel otro principio de sistematicidad metodológica que consiste en abarcar en el transcurso de una misma exposición la observación de la dinámica de las instituciones culturales, la reconstrucción de la cultura, formación e intenciones estéticas de los artistas y el análisis de los rasgos formales de su producción. La naturaleza misma de mi argumento me ha llevado a compartir muchos postulados de la antropología así dicha “posmoderna”, menos por supuesto uno: el imperativo categórico de descriptividad y la renuncia a la valoración. Precisamente la variedad de las propuestas estéticas y sus implicaciones políticas y sociales invita al investigador a tomar posición, dejando en claro de antemano que su juicio no es un punto de vista científico y por lo tanto sobreordenado, sino parte de un diálogo ininterrumpido con los artistas y su público en que el valor de las obras plásticas se afirma por encima de las múltiples contradicciones del contexto histórico.

Contextos sociales de la representación de lo indígena

La insurrección zapatista del primero de enero de 1994 apuntó a una revolución social, pero sus potencialidades estuvieron limitadas por la represión directa o solapada y la autonomía indígena no logró en absoluto volverse un “espejo” para la política mexicana en su conjunto, como se había planteado en un primer momento: incluso la popularidad personal del Subcomandante Marcos estuvo declinando rápidamente después de la “Otra Campaña” presidencial de 2006. Sin embargo, la “capital cultural” del estado de Chiapas, San Cristóbal de Las Casas, fue inundada por un sinnúmero de símbolos e imágenes de lo indígena. El flujo turístico, ya intenso antes de 1994, se fortaleció incluyendo el nuevo elemento “revolucionario” que dejó temprano de ser considerado destabilizador. Se multiplicó por lo tanto la venta de postales y camisetas del subcomandante Marcos y guerrilleros encapuchados, mientras que proliferaban librerías, cafés y cineclubs especializados en materiales zapatistas. La vida urbana de San Cristóbal dejó de alimentarse del excedente de la producción rural: el dueño de hoteles y restaurantes sustituyó al finquero al representar el prototipo del hombre de éxito en el imaginario colectivo. El turismo europeo y norteamericano es actualmente el motor del desarrollo urbano, lo que implica una creciente producción de objetos simbólicos que evocan el mundo indígena. No nos referimos solamente a las artesanías como los textiles, que son la componente más visible de esta producción simbólica, sino también a elementos culturales como las prácticas de salud (centros de medicina alternativa que se autodefinen “mayas”, baños mayas –*temascales*–

ofrecidos por los mejores hoteles), las danzas y la música, integradas en espectáculos *son et lumière* en los espacios públicos y teatros ciudadanos, las fiestas (como el carnaval de San Juan Chamula, que figura en todos los programas turísticos) e incluso los propios lenguajes indígenas enseñados (aunque de forma no muy calificada) en escuelas de idioma para extranjeros.

A esta producción simbólica se aplica el concepto marxista de enajenación en la medida en que a la valoración de la mercancía corresponde la invisibilización del productor, es decir, del mismo indígena. Éste no tiene ninguna autonomía al momento de decidir qué rasgos de su cultura están destinados a entrar en la esfera de lo “interesante” (para los turistas, desde luego) y, por lo tanto, a recibir valor económico. La dependencia de los productores de los intermediarios es muy evidente en el caso del textil. La mayoría de las tiendas de artesanías pertenecen a dueños no indígenas que escogen selectivamente las comunidades donde compran a bajo precio, mientras que en la mayor parte del territorio se asiste a una decadencia del textil tradicional. Las cooperativas textiles indígenas (cuya organización exigió a sus integrantes, sobre todo mujeres, luchas muy enérgicas) están separadas en el espacio de las líneas de concentración del flujo de visitantes. Por otro lado, la venta informal, que sigue absorbiendo mucha fuerza de trabajo, está hostigada por la policía y, socialmente estigmatizada, se aproxima a la mendicidad.

La separación espacial entre la zona turística y las instituciones indígenas (así como entre el centro y los barrios marginales de asentamiento indígena) es una tendencia general que no se limita al fenómeno especialmente llamativo de la venta de artesanía. El principio es trazar una línea divisoria entre el espacio donde lo indígena recibe valoración pública y comercial y el espacio donde los productores simbólicos (y materiales) indígenas transcurren su vida cotidiana. En el primer espacio la cultura indígena se presenta como algo compacto, bien articulado y estructurado, pero esta representación de totalidad implica una objetivación: la cultura es algo que se puede “poseer”, premisa que está en la base de la “musealización” y de la antropología clasificatoria. Lo que el orden del discurso oculta son, evidentemente, las condiciones reales de vida del sujeto transformado en objeto de saber/poder. Para profundizar en estas condiciones reales no hay sino que transitar al segundo espacio. En las barriadas indígenas, producto de la crisis del mundo rural, la *totalidad idealizada* se transforma en una *parcialidad desestructurada*, yuxtaposición caótica de imágenes contradictorias: indígenas en traje típico que venden drogas y pornografía pirateada, Nescafé que remplace al café tradicional de olla, basurales de botellas de refrescos Gatorade y Coca-Cola, mientras que las bebidas tradicionales indígenas a base de maíz como atole y pozol desaparecen del espacio público y de la venta comercial. Aquí el sujeto aparece netamente escindido del conjunto de objetos que constituyen su cultura a los ojos de los “otros”, es decir, de aquellos que poseen la autoridad teórica (antropólogos académicos) o práctica (turistas) para clasificar grupos humanos. Esta escisión se valora como “falta de interés” para los otros (el indígena sin sus atributos tradicionales se confunde en la masa anónima de los pobres que no interesan al turista) y para el sí mismo (afectado por un complejo de inferioridad que lo lleva a sobrevalorar a los visitantes primermundistas y su estilo de vida). Por lo tanto, mientras en la zona turística se propaga la moda “maya”, en las barriadas indígenas se produce una fuerte transculturación y la valoración comercial de lo “indio” no redundan en absoluto en fortalecimiento de la autoestima.

Entre la zona turística y las barriadas indígenas están los barrios de clase media y medio-baja donde se han instalado las instituciones indígenas. Éstas

agrupan a los productores simbólicos indígenas en condiciones de parcial autonomía, ya que ellos no trabajan para el circuito turístico. Las obras de teatro producidas por la asociación de escritores en lenguas mayas no suelen estrenarse en los espacios reservados a los turistas ni se difunden por los mismos medios. Al igual los cuadros pintados por artistas indígenas –a diferencia de las postales y de la iconografía convencional del movimiento zapatista- no llegan a los turistas en su calidad genérica de compradores de *souvenirs* sino por canales individuales, indirectos y aleatorios, que difieren de la relación constante y estructural entre producción de estereotipos y turismo de masas. En lugar de estar presionados por la demanda, como los inversores comerciales no indígenas (entre los cuales destaca la creciente presencia de no mexicanos), los productores simbólicos indígenas se ven enfrentados a una sobreabundancia de oferta. Dicho de otra forma, a los escritores, dramaturgos y artistas indígenas les “falta público” debido a que las capas marginales de la sociedad “no valoran lo suyo” al haber introyectado una jerarquía de culturas que pospone lo indígena a lo norteamericano, mientras que la mayoría de los turistas no tiene acceso a los productos simbólicos sino a través de moldes que reproducen *grosso modo* la cultura “alternativa comercial” del así dicho Primer Mundo con independencia del contexto geográfico. Esta “falta de público” conlleva una inevitable dependencia de la financiación estatal. Mientras que los inversores privados están en condición de vender la imagen del mundo indígena como mercancía, los productores simbólicos indígenas no pueden y, en la mayoría de los casos, no quieren invertir en su cultura en términos explícitamente comerciales. Por lo tanto para desarrollar su actividad dependen largamente del aporte del Estado que se utiliza como instrumento de control social, ya que del indígena se espera que esté satisfecho con el reducido espacio que se le otorga desde arriba y no pretenda tomar él mismo la iniciativa de invadir el espacio público. El resultado es frecuentemente la cooptación de la élite indígena por parte de la pequeña burguesía del empleo público (en cuyo ámbito destacan los maestros) que tiene una tradición de autoritarismo y de sumisión al poder.

El entorno cultural de San Cristóbal, en suma, está caracterizado por la fuerte segregación y falta de comunicación entre los tres espacios que hemos ido describiendo. En el peor de los escenarios posibles la vida social barrial puede reducirse a subcultura, el turismo a entretenimiento que fortalece aquellas mismas jerarquías de culturas que pretende relativizar, la producción simbólica no comercial de los propios indígenas a un lujo gracias al cual el Estado puede apropiarse el prestigioso calificativo de multicultural (y eso en contra de la propia intención de los integrantes de las instituciones indígenas que ambicionarían ser intelectuales orgánicos de los pueblos indios contemporáneos). Sin embargo en los casos más afortunados la producción simbólica de los “intelectuales creativos” del mundo indígena (escritores, artistas, músicos no tradicionales) logra romper las barreras e imponerse por su propio valor estético más allá de la idealización turística y arbitraria de lo maya y de la transculturación de las barriadas y, en menor medida, de las comunidades rurales indígenas expuestas al impacto de la cultura occidental de masas. Se encuentra así restablecida la unidad del producto y del productor indígena, escindidos por la utilización comercial del logo étnico.

Por otro lado, tampoco en este caso nos encontramos frente a una cultura indígena auténtica como totalidad que se opondría sin matices a la mistificación de los observadores externos. El ejemplo más claro de superación del esencialismo lo ofrece el más polifacético de los artistas indígenas, Chawuk, que se presenta no como “indio” vocero de una sabiduría tradicional y sobrehistórica, sino como

individuo contemporáneo que participa en y reflexiona acerca de la globalización y que rescata los elementos culturales recreándolos acorde a su sensibilidad personal. Por lo tanto la *totalidad de lo tradicional*, aún siendo a veces objeto de añoranza, se transforma inevitablemente en *conciencia del sincretismo*. De hecho, otros artistas de raíz indígena han criticado a Chawuk, aunque desde un planteamiento equivocado, por ser un artista contemporáneo –“comercial”, en el sentido de que busca el éxito personal pasando por alto la función de representante de una cultura- y no un verdadero “pintor maya”. En cambio en medio de un público más acostumbrado al arte contemporáneo y más interesado en su comercialización concreta, pero con escasos conocimientos del contexto cultural y limitada sensibilidad para el simbolismo puede percibir cierta desvaloración de una expresión estética supuestamente tributaria de un surrealismo anticuado y alejada de los *trends* más cotizados en la actualidad, que se remontan más bien a las experiencias del arte informal y del expresionismo abstracto. Tomando en cuenta esta variedad de juicios cabe destacar que la diferencia entre el trabajo de este artista y la producción comercial enfocada hacia temáticas indígenas estriba básicamente en la circunstancia de que sus obras son *interpretaciones autónomas* (en la medida de lo posible) y no *idealizaciones heterónomas* de la herencia “india”.

Tanto en el caso de Chawuk como en el de otros artistas (y por supuesto escritores), si los productos simbólicos de los “intelectuales creativos” encuentran adecuado reconocimiento entre los extranjeros y los propios indígenas puede ponerse en marcha una doble dinámica positiva: rescate de elementos y prácticas culturales indígenas relegados en el limbo de las “tradiciones populares” o considerados materiales brutos de la comercialización turística (desde las artesanías como sustrato de la creación artística individual hasta el lenguaje ceremonial como manantial de la elaboración literaria); modificación de la imagen internacional de lo indígena con la inclusión del sujeto, es decir, del “indio” como artista y escritor que expresa conscientemente su pertenencia a distintos contextos culturales (un caso destacado es el de la poetisa Mikeas Sánchez cuyo poemario bilingüe castellano-zoque *Todos somos cimarrones* está enfocado hacia los avatares del fenómeno migratorio en Europa y especialmente en España, donde la autora estuvo becada). No será fácil que esta dinámica tenga lugar, pues la definición de “qué es lo indígena” está enmarcada en un entramado de relaciones de poder. Pero en esta dirección apuntan los esfuerzos de un grupo destacado de artistas indígenas contemporáneos en el estado de Chiapas, cuya composición, trayectoria y proyecto actual vamos a analizar en las páginas siguientes.

Los artistas indígenas como grupo humano específico

A pesar de que desde los años ochenta haya habido artistas de procedencia indígena, incluso muy reconocidos como Xun Gallo, es desde los principios de la primera década del siglo XXI que se constata la existencia de un grupo de extensión variable de pintores, escultores y gráficos “indios”, integrado por 20-30 personas y estructurado por lazos personales y por la participación común en actividades más formalizadas como reuniones de asociaciones, talleres técnicos y exposiciones colectivas. Este grupo, integrado mayoritariamente por jóvenes de género masculino, ahonda sus raíces en los procesos de cambio que tuvieron lugar en los años 90, cuando la sociedad chiapaneca tuvo que abrir algún espacio al deseo de mayor visibilidad expresado por los elementos indígenas más conscientes. En aquella época se estableció una cooperación bastante orgánica entre una institución

central, el Centro Estatal de Lenguas, Artes y Literatura Indígena (Celali), fundado en 1997, y unas instituciones periféricas, las Casas de la Cultura, que implantaron cursos de dibujo y de pintura. Los artistas que colaboran en las Casas de la Cultura y en algunos casos toman su dirección reciben talleres técnicos (a veces también arqueológicos) en el Celali y lo utilizan como espacio expositivo. Las Casas de la Cultura están situadas en las cabeceras municipales, lo que implica una relación precaria con las comunidades aledañas, a veces muy alejadas (cabe destacar la enorme extensión territorial de los municipios en México y especialmente en Chiapas), y la marginación de los barrios populares urbanos a población mayoritariamente indígena, donde el Celali no llega aunque estén presentes algunas ONG. En general, debido a la escasa presencia de fundaciones privadas en un estado, como Chiapas, que tiene una vida artística limitada, las propuestas plásticas proceden desde el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) a nivel tanto federal como estatal. Al estar la facultad de decisión en manos de gerentes culturales que no tienen arraigo en el mundo indígena, se tiende obviamente a contratar artistas individuales para proyectos específicos más que a fomentar el movimiento plástico indio a su nivel más básico. Aunque no de forma declarada, la tendencia apunta a separar el artista profesional (cuya identidad indígena pasa en segundo plano) del pedagogo del arte y a descuidar la educación artística de la masa de la población tanto indígena como no indígena.

El trabajo de las Casas de la Cultura no ambiciona formar artistas profesionales, es decir, individuos que consideren pintar y esculpir su principal actividad aunque no necesariamente su principal fuente de ingresos. La profesionalización del artista se da, como en todo el mundo, por dos canales complementarios: las escuelas de arte y los contactos personales con artistas ya afirmados, integrados por talleres técnicos. Al interior del grupo de artistas indígenas que estamos considerando se puede decir que en cinco o seis casos ha tenido lugar una completa profesionalización. El factor decisivo de la profesionalización ha sido la posibilidad de dialogar de par a par con grupos de artistas no indígenas e incluso no mexicanos. Al estar incluidos en talleres permanentes, los artistas indígenas han podido conocer y, sucesivamente, apropiarse espacios integralmente artísticos, casas-talleres como marcos del intercambio. Emblemático el caso de Sebastián Sántiz que ha heredado el taller de escultura del japonés Mazafumi en los alrededores de Tuxtla Gutiérrez. Por lo contrario, las escuelas de arte han tenido un papel más bien negativo. Sin embargo incluso el acto de ruptura del “muy rebelde” Juan Aguilar Sántiz “Chawuk” al abandonar la academia de Monterrey es un gesto simbólico fundador del artista moderno que encuentra un valor agregado al asumir cierta aparente marginalidad.

Las reglas de funcionamiento del campo artístico tienden a imponer la disyuntiva (de por sí arbitraria) “expresión individual vs. documentación de una cultura”. Lo folclórico puede ser utilizado a uso externo (turismo) o interno (Casas de la Cultura), pero se mantiene separado de lo “artístico”, sobre todo cuando está expresado en un estilo *naïf* (que puede tener mucha aceptación cuando está relacionado con un logo étnico). Pero los artistas profesionales de procedencia indígena no serían lo que son si aceptaran sin más esta disyuntiva, es decir, si no reivindicaran al mismo tiempo una dimensión individual-universal y una dimensión étnico-identitaria (no folclórica) de su praxis. En los primeros años de la década de 2000 esta exigencia fue expresada por la asociación de pintores maya “Bombayel Mayaetik”. Más que de una institución se trataba de un círculo abierto para agrupar aquellos artistas (incluyendo a uno que otro no indígena) que aspiraban a

presentarse en primera persona, con su propio espacio expositivo, sin pasar por el justificante de las políticas estatales hacia el mundo indígena. Su visibilidad estaba ligada a su capacidad de relacionarse de manera flexible y espontánea con la porción menos superficial del flujo turístico (que por el contrario ignoraba el Celali) no en el sentido de recibir encargos, sino de abrirse a un acompañamiento circunstancial técnico y crítico. Véase, por ejemplo, esta conversación que tuve en 2005 con Antún Kojtom Lam y María Concepción Bautista, hermana de la poetisa tsotsil Ruperta Huet Bautista:

D'Ascia: La asociación podrá colmar el vacío de una escuela de arte indígena o siempre se dependerá del dinero del estado?

Antún Kojtom: Pudiera ser: por ejemplo lo que hemos hecho últimamente en las actividades ha sido una exposición y vimos que había mucha gente sensible, dispuesta a patrocinar esta exposición que con las instituciones no se da de una manera así natural, que una institución siempre se atrapa en el sistema burocrático, y que siempre están limosneando siempre. Yo siempre siento que lo estamos tratando de visionalizar dentro de nuestra asociación es que queremos abrir una galería de arte indígena y dentro de este espacio que tratamos de buscar más adelante, a ver si se da, podría haber como un taller autosustentable, tener talleres donde pudiéramos hacer como un intercambio de ideas, tener especialistas en arte, si se llegara a dar.

D'Ascia: Quiere añadir algo, algún tema que no hayamos tocado en la conversación y que le parezca importante?

María Concepción Bautista: Bueno, lo importante sería que los pintores indígenas encuentren un lugar y un nivel en el cual pudieran ser autosustentables, no? A través de sus creación y también a la creación participativa. Eso sería muy importante, pero creo que para eso faltan todavía muchos esfuerzos...

Entre 2005 y 2007 estuvo emergiendo la incompatibilidad, no sólo de carácter sino de propuestas estéticas, entre Chawuk, que fortalecía sus lazos con los comunicadores y músicos no tradicionales indígenas, y otros artistas de “Bombayel Mayaetik” que apostaban a cierta disciplina grupal. “Bombayel Mayaetik” empezó a decaer y, como veremos, acabó siendo sustituida por otra asociación, “Gráfica Maya”, donde Chawuk ya no está presente. El impulso que en Oaxaca procedió esencialmente de la personalidad del maestro Francisco Toledo y del Instituto de Artes Gráficas por él fundado se ha repartido en Chiapas entre individualidades distintas y propuestas contrastantes. La primera generación de artistas de procedencia indígena estaba básicamente representada alrededor de 2005, cuando dimos principio a esta investigación, por los cinco “pintores maya” escogidos para integrar la recopilación de Masha Zepeda *Colores de luz*: Xun Gallo, Kay'um Maax, Antún Kojtom Lam, Sebastián Sántiz y Chawuk. Chawuk y Antún Kojtom eran ya en aquel entonces artistas profesionales dedicados integralmente a su oficio, en los otros casos cabe hablar de una semi-profesionalidad, al tratarse de pintores que tuvieron en cierto momento excelente acogida pero que desistieron parcialmente de su actividad artística cuando las circunstancias externas se volvieron menos favorables. En este apartado examinaremos sintéticamente las propuestas de Xun Gallo, Sebastian Santiz, Kay'um Maax y Luis Herrera, que a pesar de no estar incluido en la antología de Zepeda tuvo su auge, incluso en términos de ventas, en San Cristóbal de Las Casas. En los párrafos siguientes abordaremos de forma más

extensa el modernismo “maya” de Antún Kojtom y el sincretismo posmoderno de Chawuk, el más provocador de todos los artistas chiapanecos.

Herrera, que tiene formación de psicólogo, comparte con Antún Kojtom (con el cual ha colaborado en exposiciones) una estética de la memoria colectiva y “corporal” de lo indígena. El sondeo de la memoria mítica toma en él un matiz netamente terapéutico. La “mancha”, el elemento formal y cromático al estado puro, puede desencadenar un proceso psicológico de proyección, en cuyo marco el individuo, y especialmente el niño indígena afectado por situaciones conflictivas, logra comunicarse de manera creativa y liberatoria. La creación de Herrera está estrechamente relacionada con una terapia artística enfocada hacia la población indígena, que comparte con el pintor un mismo horizonte cosmológico. Sin embargo, Luís Herrera no tiene nada de un artista tradicional, sino que su conciencia como pintor indígena presupone la lectura del “Popol Vuh” y de la literatura antropológica acerca de las comunidades actuales. Por otro lado su estética de “meditación” desde la autonomía del elemento formal, opuesta a la estética del consumo representativo de objetos típica del entorno mestizo de San Cristóbal, debe mucho al budismo zen asimilado a través de una cultura bioenergética de “sanación”. Herrera, como otros “neo-indios”, revalora prácticas tradicionales de “meditación” que tienen lugar en las comunidades resaltando su convergencia con filones de pensamiento “espiritual” articulados en otros contextos culturales. Este marco conceptual *new age* permite al artista una ruptura estética con el naturalismo y una opción “surrealista” (significativa su admiración para Remedios Varo) para investigar las sutilezas de la cosmovisión indígena.

También la obra de Sebastián Sántiz, el mayor escultor indígena de Chiapas, debe mucho al Oriente: expuso en Japón, conoció la fuerza de las imágenes de dioses talladas en las puertas de los templos y heredó el taller de Mazafumi, donde colabora con un grupo de escultores mestizos. La vía hacia la recuperación creativa de lo indígena, profundamente arraigado en su pasado personal, pasa por el cosmopolitismo, que permite superar las barreras sociales en el contexto del arte contemporáneo. Como pintor Sebastián Sántiz propone unas interpretaciones abstractas de temas tradicionales, como la ofrenda. La representación es intencionalmente fragmentaria para destacar que la cultura tseltal de su aldea natal, Oxchuc (donde estuvo activo en los años cincuenta el Instituto Lingüístico de Verano) ya no existe como totalidad armónica. La dimensión indígena de la escultura de Sebastián Sántiz estriba ante todo en su búsqueda del “corazón” de la piedra, asimilada a una semilla que el artista se encarga de desarrollar con el cuidado que necesita cada ser orgánico. El artista expresa de una manera muy poética su concepción de la piedra como semilla animada:

Bueno, una vez ya estando aquí en el taller las piedras ya empiezo a pensar qué forma tengo que darle y de hecho la mayor parte de estas piedras que estoy trabajando representa de alguna manera las semillas, el nacimiento de las cosas, de las semillas, las hojas, yo creo que tiene que ver mucho con mi entorno de la niñez, que yo nací en una comunidad que se llamaba Ochen, un lugar totalmente apartado, montañoso, lo único con que convive uno allí pues es más la naturaleza, los árboles, los animales, es lo que más se ve allí, no?, y lo muy reflejante también es cómo sobrevive uno en esos lugares en la montaña, no?, pues la alimentación básica que es el maíz, es el frijol, que es la calabaza, que es lo que nos da la vida en ese lugar. Entonces yo creo que de alguna manera traigo en la sangre la semilla de la calabaza o la semilla del maíz cómo se transforma, cómo se cambia de vida, de tiempos y que retoma cuerpos de diferentes meses de diferentes épocas del año, no? Eso creo es lo que represento yo en estas piezas que hago, aunque,

cómo te dijera yo?, no muy realista, no? Sí, de hecho me gusta mucho buscarle el corazón de la piedra porque me enseña otras cosas, cuando abro la piedra es como un médico que va a abrir al paciente, le va a abrir el corazón para estudiarle qué cosa tiene adentro, no?, en este caso no se estudia enfermedad, en este caso se estudia belleza. Porqué se estudia belleza? Porque yo voy a abrir esta piedra le abro el corazón para estudiarle su belleza, para entender la ricura del corazón de una piedra, no?”. Esta relación íntima y personal con el material acuerda a Henry Moore en la historia de la plástica occidental, pero no deja tampoco evocar aquel panteísmo indígena que Sebastián Sántiz pudo “re-descubrir” en Japón, más allá del sincretismo maya-cristiano común en las comunidades chiapanecas. Al tomar la esencia de la piedra y no la figura como punto de salida, la obra de este artista es necesariamente abstracta (a diferencia del estilo más figurativo de su maestro Mazafumi), valora especialmente el claroscuro y la oposición entre superficies perfectamente pulidas y otras dejadas en un estado “natural”. Sebastián Sántiz aspira evidentemente a emular la energía sintética de la escultura precolombina que descubrió en una exposición en Bruselas y en la Ciudad de México.

Aparte de los pedagogos del arte empleados por las Casas de la Cultura, del círculo más profesional y “contemporáneo” de “Bombayel Mayaetik” y de “Gráfica maya” y del recorrido individual de Chawuk se encuentran dos artistas reconocidos que han marcado la pintura indígena en Chiapas sin dejarse encasillar en ningún grupo específico. Xun Gallo representa la generación de los años ochenta, idealmente anterior al levantamiento zapatista. A diferencia de su coetáneo Sebastián Sántiz, no es ningún “artista contemporáneo”, sino un pintor folclórico que lleva a perfección el estilo llano y *naïf* de la “descripción de las costumbres”. Este artista tiene mucho arraigo en su comunidad de San Juan Chamula, al mismo tiempo duramente conservadora y exageradamente abierta al negocio turístico. Allá ha trabajado también en preparar estandartes para las festividades del carnaval y recientemente ha abierto una pequeña casa-museo que expone sus obras. Xun Gallo ha tenido buenas relaciones con los gobernadores que estuvieron en el cargo antes de 1994, circunstancia que le ha permitido ejecutar un ancho mural en estilo *naïf* en un lugar tan significativo como el espacio cultural Jaime Sabines de Tuxtla Gutiérrez (inicialmente el mural estaba destinado al mismo palacio de gobierno). Sin embargo Xun Gallo no comparte las inquietudes estéticas y político-sociales de sus compañeros más jóvenes.

Otro artista “excéntrico” es el lacandón Kayum Ma'ax, hijo de chamán y excelente narrador de las leyendas de la Selva. El estilo *naïf* en Kayum Ma'ax resulta mucho más evocativo que en Xun Gallo por la riqueza cromática de sus lienzos que transmite poderosas sugerencias oníricas. La interpretación de los sueños, en efecto, es una dimensión esencial de la cultura lacandona y estuvo también en el centro de la conversación que sostuvimos con el artista en 2005. La vivencia onírica está estrechamente relacionada con el consumo de una bebida sagrada, el *balché*, que tiene la misma importancia cognoscitiva que la *ayahuasca* amazónica y que ha influido en la pintura del maestro lacandón así como la *ayahuasca* constituye el sustrato antropológico de mucho arte contemporáneo en los países andinos. Así se expresa este hijo del famoso chamán Chan'kin Viejo:

Las ceremonias de mi comunidad es hacer tamal, cerveza, copal, balché, que es como una cerveza, se hacen fermentando tres o cuatro días, la gente se pone contenta, se emborracha, a veces cuando está completamente tomado encuentra uno a sí mismo, sueña muy profundo sí mismo, su pasado, su vida y lo que va a pasar, conoce el futuro y todo esto. Cuando cambias con otros, no tanto, pero si tú exclusivamente en balché totalmente sueños solito, vas a dormir solito, vas a dormir un poco lejos, bueno, no tan lejos porque

nos pasa algo, entonces sueñas con el pasado, su abuelo, su abuela y conoces, hablas, más o menos como el hongo, se conocen cosas importantes, si tienes mala suerte, encontrarás que es cosa de cómo te encuentres tú mismo, mucho problema, si no piensas, no, si piensas, puede que sí, pero que definitivamente no sabe lo que va a pasar, todavía hay problema, problema, problema, que sea hombre o mujer. Entonces por eso yo he pintado unos cuadros de leyendas y así han venido mis cuadros. También se puede pintar tomando balché. Tomando balché ya en mis pertenencias, en mi cerebro como que hay otra clase de imagen del mundo, sí. Bien difícilmente, pero solito uno tiene que pensar su experiencia de que me agarra la magia. Significa tragedias, tantas cosas, a veces muy bonitas, a veces no, que yo he pintado.

Mientras que se mantiene bastante distanciado de “Bombayel Mayaetik” y de “Gráfica Maya”, Kayum Ma’ax ha podido exponer en España y en Estados Unidos gracias al apoyo del museo “Na Bolom” (Casa del Jaguar) de San Cristóbal de Las Casas, fundado por la antropóloga Gertrudis Duby-Blum, y sin duda también gracias a cierta aura de primitivismo exótico que rodea a los lacandones y que se ha disipado en el caso de los tsotsiles, tseltales y tojolabales, más “modernos” y al mismo tiempo difíciles para manejar en términos sociales y políticos. Por otro lado este artista internacionalmente reconocido no ha podido “hacer escuela” en sus propias comunidades lacandonas, que al verse beneficiadas por el turismo se han encaminado hacia una apresurada occidentalización.

La memoria mítica de Antún Kojtom Lam

La propuesta estética de los artistas de “Bombayel Mayaetik” giraba alrededor del concepto de memoria. Artistas y escritores, como ya hemos subrayado, pertenecían a una generación nueva, que por primera vez podía proyectar hacia fuera el orgullo de ser indígena. La mayoría tienen una fuerte vinculación con el pasado ancestral por haber escuchado cuentos tradicionales, hablado el idioma indígena en la familia y participado en ceremonia. Estos elementos caracterizan las biografías de todos los artistas originarios de los Altos de Chiapas y también de algunos procedentes de la zona tojolabal en el municipio de Las Margaritas, donde hay menor número de hablantes del idioma mayence y mayor hibridación. Antún Kojtom cuenta con precisión cómo funcionaba la transmisión de la cultura en el contexto de la educación informal de su pueblo, Tenejapa, que en los años ochenta aún se mantenía muy vital pese a los intentos de “aculturación” autoritaria a través de la escuela y de la evangelización:

Yo me salí, me separé de mi familia a los dieciocho años, tuve un proceso de vida con mi papá y mucho de lo que hablo de estas leyendas es de mi papá, mi papá había sido una persona que de niño lo metieron en la cultura religiosa del pueblo, de la costumbre, las costumbres tradicionales por ejemplo se las fueron desde niño enseñando, después se metió a una religión, a una secta religiosa. Dentro de eso nunca perdió aquella cultura que practicaba, sino que nos contaba un montón de leyendas como parte de la enseñanza que nos daba, pues eso era lo que funcionaba, no? Cuando empezaba a hablar mi papá nos reuníamos todo, era un consejo familiar escuchar al papá por sus cuentos, por estas leyendas de que habló, lo narran de una manera muy divertida, como un narrador profesional de la ciudad, y eso lo hacía mi papá a su cultura, a su manera, a su lengua, por supuesto. Entonces nos tenía entretenidos, sí. Fue una gran pérdida después que lo de mi papá se pierde y muchas veces nos propuso que lo grabáramos y por supuesto que esta relación de hablar la lengua, de todos los aprendizajes comunitarios lo aprendimos de los padres de familia.

Sin embargo todos los artistas “maya” son “neo-indios”. Por fuerte que haya sido la transmisión de rasgos tradicionales por medio de la educación informal, la decisión de representar lo indio como valor específico reconocido implica un salto de calidad en la conciencia individual, un regreso a lo propio desde la experiencia de lo distinto. Generalmente un fuerte impulso a la superación por medio de la aculturación se enfrenta a un límite social: estudios interrumpidos ante la universidad, vivencias laborales ensombrecidas por la discriminación. Estas últimas marcan de manera decisiva la biografía de Antún Kojtom Lam:

Por supuesto fui discriminado por ser indio por los caporales, pues él es el principal discriminador, a primer paso. Era pasarse con un platito a pedir el frijolito, el caldo de frijol, que era exageradamente feísimo, sucio, el bolito de pozol era sucio, de eso me alimentaba en mi comunidad por supuesto, pero está más sucio todavía en la finca que en la familia. Por supuesto nuestra manera de vivir no es tan higiénico como en la ciudad, es otra vida, la comunidad es otra, pero eso de la finca es un poquito más peor todavía. Y eso fue y la inquietud ya y entonces nacía muy fuerte la intención de salir y de querer mirar a la ciudad ya sea por el peón y con intención de volver a estudiar. Nunca fue, pues finalmente lo que pasó con mi hermano, él había salido antes que yo, entonces se había ido a trabajar a Puerto Vallarta con unos señores que finalmente fueron mis maestros, pues me lleva a Puerto Vallarta con intención de trabajar en el peón, jardinero o lo que fuese y así fue que me salí de mi comunidad a los dieciocho años y estos señores son señores que se habían alejado de la ciudad, se habían alejado del vicio, ya no querían saber nada de la ciudad, se retiraron y se metieron en una búsqueda espiritual. Fue lo que yo encontré en Vallarta, me quedé en este lugar donde trabajaba mi hermano y estos señores eran un grupo de pintores que se dedicaban a pintar telas para luego confeccionarlos en ropa.

En lugar de ser aceptada pasivamente, la discriminación resulta cuestionada cuando unos contactos informales y el descubrimiento de horizontes no previstos por la educación convencional (como precisamente el arte o también la medicina alternativa) realzan la autoestima y revelan la inutilidad de imitar el estilo de vida de los mestizos. Cuando el indio sale de la marginalidad con su orgullo intacto, empieza a reconstruir su contexto de origen desde la perspectiva del “dar a conocer”, que es evidentemente opuesta a la tendencia a “ocultar para conservar” que caracteriza la resistencia cultural del indígena tradicional. La reinterpretación del contexto de procedencia alimenta la ambición de originalidad de la creación individual. Sin embargo la reinterpretación resulta tanto más intensa cuanto más la superación de la marginación está relacionada con la relativa integración en un contexto urbano atípico: el mundo de la demanda artística, distinto tanto del proletariado como de la burguesía del empleo. Mientras que en la mayor parte de los casos adoptar un estilo de vida urbano conlleva una subalternidad ideológica a los modelos del éxito mestizo, el artista indígena contemporáneo se adapta a la ciudad precisamente en la medida en que logra conservar en la imaginación y comunicar estéticamente los elementos culturales rurales y comunitarios. La condición del artista es moderna por ser fragmentaria: su idioma cotidiano es el español, sus interlocutores son los hombres de las instituciones, que pueden organizar exposiciones, los visitantes extranjeros, pero también los familiares, los amigos, los líderes de las comunidades que siguen buscándolos en su nuevo entorno. Sin embargo en la memoria los fragmentos se componen en una totalidad no descrita, no conservada, sino imaginada: el mito, la memoria colectiva de la comunidad. Esta totalidad no es enajenada, ya que no se trata de idealización a fines turísticos, sino de la proyección estética de una comunidad utópica: lo que el artista

individual es capaz de representar es algo que todos los que comparten la memoria colectiva pudieran entender, aunque de hecho no todos lo entiendan. El recorrido individual hacia la autonomía (liberación de la pobreza y del complejo de inferioridad) desemboca en la imagen de la comunidad no en su condición real de transculturación y parcial pérdida de identidad, sino en la plenitud de su memoria mítica.

La expresión más completa de esta poética neo-india de la memoria la ofrece la creación de Antún Kojtom Lam, que es muy consciente de sus implicaciones sociales y políticas. Este pintor tseltal busca compenetrar la praxis artística individual con la herencia de la artesanía indígena como producción al mismo tiempo material y simbólica (por la fuerte carga identitaria del traje típico). Mexicano inconforme, Antún Kojtom ha puesto la tejedora tseltal en el lugar de la Virgen de Guadalupe en el imaginario nacional, añadiendo así un nuevo capítulo a la “guerra de las imágenes” que desde quinientos años se va peleando en la Nueva Castilla (véase <http://neomexicanismos.tumblr.com>). Como la Virgen de Guadalupe, la Tejedora es la madre arquetípica, rodeada por el sol y la luna, capaz de conectar distintos planos cósmicos por medio de las largas cuerdas que salen de sus manos como serpientes, pero también señora del tiempo al levantarse por encima de dos caracoles. En efecto, el artista designa este mural con el nombre “la diosa protectora de los artesanos”. La Madre es la conservadora de la cultura, con lo que Antún Kojtom hace un homenaje a la función tradicional de la mujer indígena, menos afectada que el hombre por los procesos de transculturación. El pintor estuvo siempre muy consciente del papel privilegiado que la artesanía desempeña en su proceso de creación, como resulta de esta declaración de 2005:

Pudiera decirse que había sido como cuatro etapas: una etapa de aprendizaje, la otra etapa como ensayos, donde empiezo con mi idea por ejemplo de recopilar y empezar a incorporar elementos artesanales en mi obra, que fue una de las cosas que valoraba dentro de la artesanía: consideraba que esta técnica de conocimiento no se perdió porque la mujer se colocó en serbo, y entre otras técnicas que se perdieron como la pintura y la escultura –porque los hombres manejaban en aquel tiempo, en tiempos precolombinos, hablando ahora un poco de eso, se fue perdiendo porque probablemente hubo una búsqueda de esos hombres para eliminarlas, la mujer fue más protegida, escondida en un cierto lugar, mantuvieron ese conocimiento y la alfarería, por supuesto, que también fue a través de la mujer que se estuvo manteniendo. Eso es lo que estoy entendiendo ahora en algunas investigaciones.

Sin embargo, al colocar a la Tejedora en un espacio público (la Casa de la Cultura de su pueblo de procedencia, Tenejapa) con atributos de Guardiania, al transformar un edificio civil en una especie de *ch'ulna* (casa sagrada) por medio de las velas parpadeantes que rodean a la mujer mítica, el pintor lanza también un claro mensaje social: la artesanía puede ser el elemento determinante del renacimiento de los pueblos indios. Pero para serlo tiene que dejar de ser una actividad humilde y subalterna, cuyos productos se venden a los compradores de fuera por precios incluso inferiores a los costos de producción, y ser reivindicada como base del arte indígena y arte en sí misma. La relación orgánica entre arte y artesanía se hace evidente en los marcos geométricos que reproducen las líneas del tejido indígena en muchas obras figurativas de Antún Kojtom. Se trata de un proyecto cultural afín al de Francisco Toledo al crear el Centro de Arte San Agustín en Oaxaca: realzar la dignidad estética del productor artesano abriendo un nuevo espacio social y económico para los pueblos. El artista individual, en el momento

en que recibe reconocimiento internacional (Antún Kojtom es el más “cotizado” de los artistas indígenas chiapanecos), representa en el centro de su creación un elemento “materno” y artesanal, como en el lienzo “Maternidad” (*imagen 1*, al final del artículo).

La compenetración de arte y artesanía es uno de los ejes del compromiso social de Antún Kojtom. El otro es un expresionismo cromático ligado a la temática de la violencia, que se acompaña a una fragmentación “neocubista” de los planos. “Grito maya”, que denuncia la masacre de Acteal de 1997, es un verdadero Guernica chapaneco (véase http://www.turrisimo.it/antun_kojtom/imagepages.21/image5.htm, quinta imagen). Sin embargo el pintor, aunque conozca y admire a Picasso, se reclama de otro modelo: los murales de Bonampak y el “color indígena”, simbólico y no realista, intenso y primario. La recuperación de la cultura busca reapropiarse el contexto estético total cuya supervivencia fragmentaria resulta ser, en ausencia de alfarería, el textil indígena. En esta perspectiva Antún Kojtom retoma la investigación arqueológica que ya había desempeñado un papel destacado en el muralismo indigenista de Diego Rivera. Para entender el espíritu de esta investigación merece registrar el testimonio de un “neo-indio” de procedencia mestiza, el pintor José Alfredo Gómez Pinto, admirador del grupo de “Bombayel Mayaetik”, que se remonta también al año 2005:

Pasa algo muy curioso, le pregunta a un profesor, le pregunta a un político, le pregunta a un estudiante, incluso le pregunta a cualquiera de mis compañeros de la Casa de la Cultura qué les pasó a la cultura maya, qué les pasó a los arquitectos que construyeron grandes templos y grandes edificios, que les pasó a los grandes pintores que plasmaron una parte de las vivencias de Bonampak y Yaxchilan, que les pasó a los poetas indígenas como Nazahualcoyotl o los escritores que escribieron el “Popol Vuh”, qué les pasó a los danzantes, entonces muchos le van a decir: “No, vino el imperio español y vino la corona española y casi fue un exterminio y hubo mezcla entre españoles e indios mexicanos” y la misma respuesta se dio cuando el año pasado tuve cursos de grabado sobre madera y el maestro, que es originario de Oaxaca, de apellido Cerqueda, hizo la misma pregunta delante del maestro Sebastián, del maestro Antún y estaba Andrés y les preguntó: “Qué pasó con la cultura maya y sus señores que hicieron grandes construcciones?”, entonces ellos se pusieron a reír y dijeron: “Pues aquí estamos”. Todavía la cultura maya seguimos pintando, seguimos escribiendo, seguimos construyendo. Esto fue lo que me inspiró. Hay un programa en una emisora de radio en Comitán, también en un canal de televisión de Chiapas que se llama “Los mayas de siempre”, también “Los tejedores de lenguas”, entonces se ocurrió que empezara a pintar indígenas tanto como aquellos que vivieron en los tiempos de los grandes imperios mayas al igual que los mayas modernos de hoy, los que siguen pintando, los que siguen bordando, los que siguen escribiendo y trataré la manera de sacar quince obras aunque sea que se llamen “Los mayas de siempre” para mostrarle a mi región, a mi municipio, a mi estado que los mayas no se los llevaron los ovnis ni acabaron con una fiebre ni hubo una mezcla sino que simplemente los tenemos frente a nuestras narices, quizás alabados por los extranjeros pero menospreciados por su propia gente.

En la composición plana de gran tamaño y de muchas figuras Antún Kojtom va detectando la representación de la violencia de hoy y de siempre. Por otro lado, el mural sigue siendo para un artista mexicano de hoy la forma canónica de intervención del espacio público, como ha ilustrado precisamente el movimiento zapatista. Los murales que decoran los municipios autónomos zapatistas, obra de pintores no profesionales mestizos, reflejan básicamente una cultura figurativa “revolucionaria” en el estilo de los años setenta enriquecida por algunos elementos

indígenas como la “historia del maíz”. Frente a estos murales zapatistas la propuesta de Antún Kojtom Lam se ubica en una relación de “convergencia paralela” que implica simpatía política y distancia estética. Antún Kojtom valora muy positivamente el aporte del movimiento de 1994 al cuestionar la discriminación. Al igual que los zapatistas y otros artistas de procedencia indígena, considera la realización de murales como un momento esencial de encuentro entre el artista y la comunidad. De hecho, pintó un espacio, hoy desaparecido, en el pequeño pueblo de Oventic, “corazón céntrico de los zapatistas delante del mundo” y meca del turismo altermundialista. Sin embargo Kojtom descarta el planteamiento de la “pintura revolucionaria” para expresar los elementos culturales conservados en el imaginario. Al resaltar las componentes formales como el volumen –sus personajes tienen calidad escultórica–, el simbolismo del color y la línea quebrada, el pintor trasciende netamente el naturalismo descriptivo de las costumbres y lleva a cabo un doble movimiento de apropiación: hacia la herencia de la pintura moderna occidental y hacia las potencialidades de la expresión indígena sofocadas por una “aculturación” heterónoma. Por otro lado este antinaturalismo le garantiza un acceso directo al mundo de las “presencias espirituales” que protegieron a su bisabuelo, poderoso nahualista. Los desarrollos de la obra de Kojtom después de 2005 apuntan a una sistematización de la iconografía mítica: los espíritus aparecen representados como máscaras lunares (*Imagen 2*). La actualidad política y la manifestación del sufrimiento (ejemplar en un lienzo como *Maternidad*) pasan en segundo plan. El artista no pierde ocasión para destacar la dimensión casi ceremonial de su obra:

En ese cuadro de Las líneas del tiempo estaba yo en plena búsqueda de colores, por ejemplo el color indígena, el color indígena es lo que he estado buscando dentro de esa composición indígena, que dentro de eso se daba. Eso se logra de una manera interesante, pero de ahí se corta, porque después se dan otras. Por ejemplo, tengo un montón de cuadros, unos temas relacionados ya con la memoria, y en una presentación del espíritu de la tierra hago el nacimiento del maíz que es donde se empieza a gestar la primera idea de hacer la historia del maíz, un elemento importante dentro de la cultura como memoria y como lo que me había sido enseñado en mi hogar sobre ese tema. Casi fue una ceremonia: la exposición por ejemplo se presentó, podía hacer como un tipo de ceremonia relacionado con lo que es representar la obra, que es donde nace la idea ahora de trabajar la historia del maíz.

Esta tendencia está relacionada con el relativo suavizarse de la represión en Chiapas después de 2000 y con el abrirse de nuevos espacios culturales. La participación destacada de Antún Kojtom en el proyecto colectivo “Historia del maíz”, expuesto en el centro cultural Jaime Sabines de la capital del estado de Chiapas, Tuxtla Gutiérrez, fue un acontecimiento importante en la medida en que rescataba la pintura “neo-india” del nicho de lo folclórico (*Imagen 3*). El modernismo de los recursos formales garantiza que la temática mitológica y ritual no se vuelva celebrativa, estereotipada y anacrónica, como acontece a veces en la poesía indígena contemporánea. Esta tendencia modernista del pintor, por otro lado, no permanece estática, sino que deja percibir una evolución desde el geometrismo “neocubista” de sus comienzos (que él, sin embargo, considera “maya” y no europeo) hacia un simbolismo difuminado y logra así escapar al peligro de una imitación demasiado pedisecua de la vanguardia occidental.

Los siete años que van de 2007 a 2014 vieron un cambio sustancial en el estatus de los artistas profesionales de procedencia indígena. Aún permanece

abierta la pregunta acerca de la relación del éxito individual con la valoración de la cultura e identidad indígena en su conjunto en contexto urbano y rural. No se puede descartar la posibilidad de un significativo fenómeno de ascenso social de una capa homogénea de “intelectuales indios” a pesar de las constantes negativas que habíamos registrado en los años 2005-2007 y que siguen afectando a la masa de la población de idioma mayence. Aquí tenemos que limitarnos a constatar un proceso de internacionalización del arte indígena chiapaneco que deja huellas en las sedes institucionales como museos y galerías, pero también (y cada vez más) en las redes sociales.

Antún Kojtom ha fundamentado su éxito sobre una defensa intransigente de la naturaleza intrínsecamente indígena de su pintura, sin dejar de lado el aporte de la tradición de los movimientos sociales: muralismo y creación colectiva (*Imagen 4*). Sus lienzos, simbólicos y culturalmente “puros”, ambicionan traducir en imagen (en la medida de lo posible) la noción tseltal de “ch’ulel”, muy distinta del “espíritu” cristiano y acorde al artista mal interpretada por los antropólogos oficiales. Kojtom entiende el “ch’ulel” como una energía ética capaz de dirigir la vida mas allá de la distancia histórica que separa al hombre contemporáneo del indígena tradicional. La traducción de este ideal en un lenguaje universalista capaz de apelar a un público no indígena, en este caso, ha sido delegada a un “vocero” italiano, Marco Turra Faoro, que se ha esforzado de integrar el arte neo-maya en un contexto de aspiraciones altermundialistas que incluyen la experimentación de economías alternativas fundamentadas en la paulatina desaparición del intercambio monetario. Turra une a un ruidoso utopismo una notable capacidad de organización que ha demostrado en repetidas veces saber llegar a sus destinatarios abriendo unas puertas que se supondrían cerradas para los *outsiders*, como aquellas del Museo Etnográfico L. Pigorini de Roma donde Kojtom Lam expuso en el diciembre de 2008 trece telares pintados con avatares humanos y animales del “ch’ulel” en el transcurso del primer “Bombayel Tour” en Italia, España y Francia (véase <http://www.turrisimo.it/13telares.htm>). En el plan de los reconocimientos institucionales cabe destacar la sobriedad de la presentación de la exposición “Trece telares de espíritu” por parte del embajador mexicano en el Museo Etnográfico L. Pigorini de Roma, donde el homenaje oficial brindado al arte del antiguo bracero tseltal cuestiona en efecto una formidable barrera sociocultural. El telar, herramienta de uso cotidiano, se vuelve en el trabajo de Antun intermediario de una vivencia cultural donde lo sagrado se mezcla explícitamente a la reivindicación política (*Imagen 5*). Las representaciones que se dibujan sobre el lienzo sobrepuesto a los hilos del telar (cuya forma instrumental permanece bastante reconocible, ya que la superficie pintada cuelga de una vara de madera) evocan los dobles espirituales del Yo, unas figuraciones simbólicas de la Muerte y de los mensajeros animales que la anuncian, pero también una heroína del movimiento indígena como la Comandanta Ramona del EZLN llevada en brazos por un esqueleto que simboliza la Muerte (*Imagen 6*).

En los tres años siguientes Turra y Kojtom Lam han repetido la experiencia del primer “Bombayel Tour” en Europa y en Salvador de Bahía en Brasil, donde los telares de Antún han encontrado acogida favorable. La referencia “Bombayel” (verbo mayense que significa “pintar”) alude a la asociación de arte indígena que desde 2005 se ha ido notablemente desarrollando, transformándose en “Colectivo de Gráfica Maya” y realizando unos objetivos que en 2007 parecían aún lejanos: abrir una galería propia en la sede del Centro Cultural El Carmen y recibir un importante encargo de pintura mural en el teatro Hermanos Domínguez de San

Cristóbal (*Imagen 7*), lo que implica cierto reconocimiento oficial en el marco de la sociedad mexicana.

Aprovechando el contexto favorable del “Bombajel Tour” organizado por Marco Turra en unos ambientes italianos y europeos (París, Barcelona) donde el entusiasmo a veces indiscriminado para la cultura indígena había sido alimentado por quince años de solidaridad con el neozapatismo, Antún Kojtom levanta la voz y divulga su concepción de la esencia maya con una energía y una tensión utópica que resultan nuevas en sus intervenciones públicas, hasta aquel entonces muy reservadas, pero que no constituyen tanto una transformación como la enunciación explícita de unas convicciones tan hondas como en cierta medida disimuladas en el contexto social chiapaneco, tan marcado por la desconfianza indígena. Una vez más se percibe la importancia del interlocutor no indígena en fomentar un proceso de reafirmación de la identidad indígena. Por encima de la indiferencia académica, eventos como el “Bombajel Tour” establecen cierta dialéctica entre niveles de cultura (“alternativos” y oficiales) donde se borra la frontera entre la divulgación de lo étnico y su manipulación. El público se inicia al simbolismo étnico gracias a las conferencias del propio artista, que generalmente repiten el mismo esquema estructural. Turra esboza la biografía del pintor, destacando la importancia organizativa de “Bombajel Mayaetik”. En seguida Kojtom relaciona las obras del ciclo de la “historia del maíz” con la descripción del proceso de civilización en la mitología maya, acorde al cual los seres humanos salieron de las cuevas para aprender de unos animales protectores distintas técnicas agrícolas y artesanales. En este marco las hormigas desempeñan un papel especial al ser protagonistas de un ritual catártico, bastante doloroso por el paciente, finalizado a despertar la atención y a combatir la pereza y ensoñación: en uno de sus lienzos el pintor representa la terapia de la picadura por parte de hormigas como fue aplicada a su propia hermana, buscando como de costumbre la significación simbólica de la anécdota cotidiana. Con referencia a sus obras, Antún expone un punto central de la cosmovisión maya tseltal: la concepción del espíritu, del “ch’ulel”. El artista interpreta dicha palabra como integrada por ch’ul “liso transparente” y el “movimiento zigzagueante”. Se trataría por lo tanto de una conexión entre alto y bajo, cielo y tierra, cuya manifestación privilegiada sería el relámpago como serpiente cósmica. A la idea de la serpiente estaría asociada también la palabra tseltal que significa “espacio”: ch’ulchan. Antún subraya el carácter estrictamente personal de sus reflexiones etimológicas, mientras que en general reconoce que su conocimiento de la tradición tseltal tiene dos orígenes paralelos: el recuerdo de los ancianos y los estudios antropológicos. La visión simbólica del espacio sería en suma el eje de la “filosofía” tseltal. La pintura, fundamentada en el espacio y en sus formas simbólicas, se presenta por lo tanto como una forma privilegiada de conocimiento de la tradición que comparte rasgos de la investigación etnológica y del ritual chamánico. La terminología empleada por el pintor, que incluye con frecuencia la expresión “niveles energéticos”, pudiera parecer influenciada por el pensamiento *new age*, pero señala sobre todo la dificultad de la traducción lingüística y cultural de unos conceptos muy propios del idioma mayense: el discurso, guiado por el pincel, se esfuerza por identificar formas primarias del espacio que son al mismo tiempo movimientos, fuerzas, interacciones en el marco de una realidad polarizada (cielo/tierra, hombre/jaguar ...) y metamórfica.

Después de estas consideraciones el pintor pasa generalmente a presentar la serie de los trece “telares de espíritu”, comentando en términos culturales y antropológicos la función de determinados elementos figurativos. Trata de las

metamorfosis animales en términos energéticos destacando la creencia en la aparición de ciertos individuos como jaguares, elemento éste muy común en el folclor de las comunidades tseltales. Acorde a su explicación las personalidades chamánicas tienen la capacidad de concentrar fuerzas asociadas simbólicamente con animales, colores y partes del cosmos, así que los jaguares rojo y amarillo, más poderosos, se asocian al fuego, el verde-azul a la tierra, con que se relaciona también una piedra verde como el jade. Kojtom se demora comentando el telar que representa a un ser híbrido, mitad esqueleto mitad cuerpo humano aún vivo, y brinda una serie de explicaciones cosmológicas generales acerca de la relación entre la vida y la muerte en la cultura maya. Esta última, al ser transformación y no aniquilación, no implica ninguna dimensión dolorosa y trágica. La reencarnación se concibe como un proceso paulatino en que el difunto “retrocede” en el tiempo hasta llegar a la edad de un bebé y renacer en forma humana o incluso animal, dependiendo de su conducta en la existencia anterior. La muerte se asoma en cuatro etapas: la persona escucha en un primer momento el ruido de un animal, una especie de roedor, sin lograr identificarlo; después aparece un conejo blanco, representado en el lienzo acuclillado y asustado y al mismo tiempo designado en el jeroglífico maya que la figura del muerto-viviente lleva en su mano izquierda (que lo asocia con la diosa de la tierra). Por fin tienen lugar la muerte y la liberación del “ch’ulel” simbolizado por un rayo blanco que procede luminosísimo de la mano derecha de la figura, representada de frente con unos rasgos esculturales. Las conferencias de Antn Kojtom resultan así una introducción orgánica a la cosmovisión tseltal y el público de estas charlas se queda muy impactado por la capacidad de relacionar el dato arqueológico y antropológico con la explicación de la obra de arte, aunque pueda tener sus dudas acerca de la visión esencialista de la tradición que el destacado artista comunica.

El horizonte geográfico de Antn Kojtom ha seguido ampliándose después de 2012. En efecto, el tópico indígena está cobrando una importancia creciente en el marco de las relaciones interculturales entre distintas naciones iberoamericanas. Un indicio de que la internacionalización del arte indígena ya no pasa exclusivamente a través de Estados Unidos y Europa y de que el discurso propiamente estético está relacionado con la problemática cultural y antropológica es la participación de Antún Kojtom en el I Congreso de Historia Intelectual de América Latina que tuvo lugar en la ciudad colombiana de Medellín, departamento de Antioquia, del 12 al 14 de septiembre de 2012 (*Imagen 8*).

Pero no son sólo la Universidad de Antioquia o la Universidad Autónoma Latinoamericana con sede en Medellín quienes empiezan a abrir sus puertas a la reflexión de los intelectuales y artistas indígenas sobre su herencia cultural. En el propio Chiapas la fascinación por los artistas neo-mayas parece estar relacionada con una aspiración a cuestionar y posiblemente renovar desde adentro las estructuras y los rituales académicos. Es el caso de la primera tesis de licenciatura que toma por objeto la producción artística y, al mismo tiempo, la reflexión identitaria de “Gráfica Maya”: *La energía del chan en las formas de arte. Montaje creativo y colaborativo dialogado con el colectivo de “Gráfica Maya”* del italiano Pierluigi Verardi. Dicha investigación revela una notable conciencia metodológica. Moviéndose en el surco de James Clifford, Verardi se plantea la exigencia de reconfigurar la “autoridad etnográfica” experimentando formas no convencionales de acompañamiento al trabajo del colectivo de artistas estudiado, que lo llevan por ejemplo a implementar la técnica del entrevista con la participación a unos talleres enfocados hacia el desarrollo grafico-sensorial. Se muestra además muy sensible a

la dimensión interdisciplinar del tema escogido y especialmente a las implicaciones simbólicas de los esquemas de composición adoptados por los artistas neo-mayas, desplazándose con agilidad desde la etnografía histórica más consolidada (la tradición del sincretismo maya) hasta la investigación de fenómenos gaseosos que parecen escapar a cualquier intento de sistematización estructural, como las discusiones informales que surgen en la Galería de Arte Maya en el transcurso de un día de visitas y compras virtuales o reales, en el teatro Hermanos Domínguez a raíz del descubrimiento del mural *Ch'ulel* de Antun Kojtom (véase la excelente presentación de esta obra en <http://graficamaya.org/antun/mural-chulel/>) o en la Universidad Autónoma de Chiapas donde unos estudiantes de economía destruyen el conjunto de instalaciones *Ropajes*, cuyo explícito contenido político apuntaba hacia una denuncia de las contradicciones de las políticas oficiales mexicanas en la época de los feminicidios y de los “falsos positivos” engendrados por la lucha contra el narcotráfico. Verardi presenta Gráfica Maya como un fenómeno típico de la era de las “culturas híbridas”, en el sentido de García Canclini, en donde caben posturas distintas desde el etnicismo de Antun Kojtom hasta la provocación de Osbaldo García (uno de los artistas más destacados del grupo, cuyo refinado simbolismo cultural se asocia a unas formas que tienden al abstractismo): “Yo no soy maya”. Precisamente por su carácter dialógico el colectivo permanece abierto incluso a creadores extranjeros y ofrece un espacio de expresión a jóvenes prometedores, como Enrique Pek, cuya pintura realista articula antes todo una sensación de desasosiego y angustia personal, e incluso a una componente femenina que había permanecido hasta hoy en día bastante ausente del movimiento del arte indígena chiapaneco.

La investigación de Verardi permite articular mejor un interrogante de notable trascendencia: ¿hasta qué punto el trabajo cada vez más reconocido de los artistas de raíces culturales maya modifica la valoración de lo indígena y qué implicaciones tiene para la vida social chiapaneca? Verardi constata la pervivencia de ciertos matices paternalistas en la presentación de las exposiciones de “Gráfica Maya” en la prensa “coleta” (adjetivo con que se designa todo lo que se refiere a la población mestiza de San Cristóbal de Las Casas y que tiene una connotación castiza y excluyente) e incluso en los comentarios de los críticos de arte, pero destaca también la posibilidad de alcanzar un público más amplio que brinda a los artistas del colectivo el empleo de una técnica de reproducción serial como el grabado, asociada a lo largo de toda su historia con la propaganda y la sátira política. La personalidad del grabador nahua Nicolás de Jesús ha desempeñado un papel importante en el desarrollo del colectivo chiapaneco, empujándolo hacia formas de compromiso social y político que presentan ciertas analogías con el activismo del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca impulsado por Francisco Toledo y otros maestros de procedencia zapoteca.

Obviamente no resulta fácil medir el impacto a nivel popular del muralismo de los artistas de “Gráfica Maya” y menos aún del camino orgullosamente individual de Juan Chawuk que permanece al margen del estudio de Verardi. Pero en ciertos ambientes se puede percibir el disfrute colectivo del acontecimiento artístico. Uno de estos ambientes es el entorno de la universidad, que refleja la indigenización e internacionalización de la ciudad de San Cristóbal. Puede ser muy apropiado retomar una herramienta “clásica” de la antropología, es decir, la observación de los rituales, para describir unos cambios notables en el acercamiento académico a la problemática indígena. La sustentación de una tesis de licenciatura suele ser con frecuencia un ritual tendencialmente formalista y conservador, ya que

su sentido es “hacer cosas con las palabras” (Austin) y, a través de un acto performativo cuyos orígenes se remontan a la Edad Media, admitir a un profano en la corporación de los profesionales contribuyendo así a la reproducción de la estructura social. Sin embargo la discusión del trabajo de Verardi, en que tuve el gusto de participar como jurado gracias a las nuevas tecnologías de conexión Skype y Streaming, representó un intento logrado de plasmar de manera alternativa la convención académica en que el candidato tuvo el total respaldo de la directora de tesis, la reconocida investigadora del CIESAS Xochitl Leyva Solano, del jurado Dr. Axel Koehler y de las otras autoridades.

El acto académico en efecto tuvo lugar el 30 de enero de 2013 no en los salones de la Universidad, sino en la propia Galería de Arte Maya en medio de las obras de los artistas que habían sido “objeto” de investigación, para que quedara clara la relación básica entre “producción” y “representación”, entre sujetos y valores, que demasiadas veces el formalismo universitario suele dejar de lado. Precedida por la transmisión televisiva de unos documentales producidos por una estudiante italiana acerca de la inauguración del mural de “Gráfica Maya” en el teatro Hermanos Domínguez, la ceremonia fue clausurada (antes de que tomara la palabra el público que asistió bastante numeroso al evento) por la intervención de Antún Kojtom Lam, que tomó el puesto del secretario académico del CIESAS entre el Dr. Koehler, el candidato y la Dr.a Solano, desarrolló unas consideraciones muy acertadas acerca de la retroalimentación que la investigación proporciona a la creación artística y acabó recibiendo el muy espontáneo abrazo del joven italiano que, como muchísimos etnógrafos empezando por Lévi-Strauss entre los Nambikwara, había vivenciado su larga estadía “exótica” como un camino de descubrimiento personal. Una escena así, por supuesto, hubiese sido del todo inconcebible en la realidad chiapaneca anterior al levantamiento zapatista.

El sincretismo utópico de Chawuk

Chawuk es el más atrevido de los artistas chiapanecos de procedencia indígena y el que más enérgicamente se ha apropiado la estética posmoderna de la hibridación. La palabra “sincretismo”, que para Antún Kojtom designa una decadencia cultural debida a la penetración del cristianismo en el contexto maya, sugiere para Chawuk una potencialidad de desarrollo individual e implica la libertad para el artista de jugar con el legado de la historia sin sentirse limitado por una pertenencia unívoca y definitiva. La tradición maya es para él solo uno de los múltiples aportes culturales que al final acaban difuminándose en la invención sorpresiva que determina cada lienzo y cada instalación, como si de sobreimpresiones fotográficas se tratara.

El trabajo de Chawuk está ritmado por un movimiento pendular entre la materialidad de lo figurativo y la fascinación de lo informal. Este artista rompe con el estilo llano característico no sólo de las estelas mayas, sino también de la versión académica del arte amerindio contemporáneo para medirse al aporte más significativo del barroco europeo: la búsqueda de una profundidad sincopada donde las relaciones espaciales no están medidas por un sistema geométrico, sino que sumergen al espectador en el vacío abismal que se abre inesperadamente entre lo muy grande y lo exageradamente pequeño. Chawuk emplea una perspectiva libre que resalta unos rostros, manos y pies contraídos en primer plan con unas posturas teatrales y expresionistas, realzados a veces por colores simbólicos que el artista, como Antún Kojtom, no vacila en calificar “indígenas”. Estos cuerpos

fragmentados son sensuales, no carnudos e inexpresivos como en Fernando Botero, sino en el sentido de un vitalismo atormentado que tiene algo de Miguel Ángel y mucho más de Caravaggio. Sin embargo, alrededor de estos cuerpos no se encuentra un entorno, ni siquiera un entorno simbólico como en Antón Kojtom, sino una *béance* que abre al espacio infinito (*Imagen 9*). El estilo figurativo de Chawuk está constantemente amenazado por la regresión al caos: el artista habla de un impulso a “rayar” su obra acabada encubriendo las figuras por medio de filamentos trazados en colores primarios. Por otro lado la textura matérica de los fondos oscuros contrasta con la claridad representativa de los primeros planos.

Estos rasgos estilísticos sugieren una estética que deja atrás el gusto naturalista y conservador del ambiente chiapaneco para retomar con originalidad ciertos planteamientos de la vanguardia occidental de los años setenta. La obra de arte no se concibe como *objeto*, sino como *acción* y como *interrogación*. A la dialéctica entre materialidad e informalidad corresponde aquella entre contenido manifiesto de la obra y sentido que se va desprendiendo en el proceso de interpretación. Los cuadros de Chawuk, más que representar una realidad material, espiritual o cultural, plantean un problema, provocan al espectador, lo obligan a intervenirlos mentalmente (*Imagen 10*). Incluso en términos pedagógicos, Chawuk propone una forma de “obra abierta” que resulta muy desconcertante para sus interlocutores tanto mestizos como indígenas, divididos entre la admiración y la tentación de no tomarlo en serio. En las propias palabras del artista en el transcurso de una conversación que tuvimos en 2005:

Chawuk. Es que de pronto es una filosofía muy bonita, pero a veces no me sé explicar con palabras, porque ya está explicada con pintura.

D’Ascia: Claro. Si se pudiera decir con palabras la imagen no tendría su lugar.

Chawuk: Ah, ah. Entonces para esto está la imagen y entonces ya depende de cada uno como qué tanta atención le presta a esta obra para que lo vaya descodificando, también la capacidad de cada persona, digamos.

Chawuk se presenta como un artista contemporáneo, que se diferencia sociológicamente de los otros pintores de procedencia indígena al preferir una relación más libre y muchas veces conflictiva con las instituciones culturales a la seguridad del empleo estatal o en una ONG. Pero Chawuk es muy decidido al destacar la dimensión indígena de su obra, a pacto que esta dimensión no se reduzca a lo folclórico sino que sea una ventana hacia lo universal. El nombre indígena (“Chawuk” = “relámpago” en tojolabal) se identifica con el ego artístico, distinto de la vivencia biográfica empírica.

D’Ascia: Y cuando empezó a llamarse Chawuk?

Chawuk: Creo que estaba oculto desde antes que naciera este nombre.

D’Ascia: Lo descubrió en alguna ceremonia?

Chawuk: Pues en la ceremonia de la vida, pero muy bajo estos códigos de mis antepasados se fue descubriendo, se fue dando cuenta de que ese Chawuk a un tiempo es alguien que tengo que ir conociéndolo más y más, es un autodescubrimiento también,

pero a un tiempo siento que es otra persona, muy importante, siento respeto para él, pero no es el Juan Aguilar Sántiz, no es este hombre así vanidoso sino que es alguien más real.

La originalidad de este pintor en el contexto chiapaneco estriba en en el hecho de *haber escogido al indígena contemporáneo como sujeto de los interrogantes conceptuales que su trabajo artístico plantea*. Hay un lienzo que mejor que cualquier otro ilustra esta concepción (*Imagen 11*). Está un Einstein campesino, con las manos agrietadas por el trabajo y el rostro paternal de sabio, en cuya oreja agigantada y laberíntica un indio tsotsil, representado en pequeño tamaño pero con una sutileza miniaturista de detalles realistas, derrama sus interrogantes como si de un “Ajaw” (Señor o dios protector) ancestral se tratara. De manera surrealista Chawuk ha querido representar al hombre contemporáneo frente a la ciencia y tecnología, un tema filosófico que, en un contexto de “transculturación” y occidentalización a marchas forzadas, tiene evidentes implicaciones sociológicas. Pero ¿quién habla en la oreja de Einstein? Más allá de las apariencias, no es el indígena tradicional, sino el indígena contemporáneo, el habitante de la ciudad que busca en la conciencia de una herencia cultural la forma de no rendirse a la versión masificada de lo tecnológico que inunda la sociedad actual, de no aceptar el *producto* desligándolo de sus implicaciones conceptuales, sino de encontrar el punto de convergencia en que la fría descripción matemática vuelve a ser cosmología y el físico también es un “hombre que cura” (*jpoxtavanej*) antes que un manipulador de cosas. Los comentarios que este cuadro inspira a su autor son emblemáticos de su rechazo del etnicismo como *ghetto* sociocultural:

A muchos no le parece interesante este cuadro, dicen: “Qué tiene que ver Einstein con el arte indígena?”, pero es como si yo me encuentro con un alemán, con un japonés, con un norteamericano y pienso: “Como no es indígena, qué tengo que ver con él?”! En esta sociedad en que nos encontramos un indígena tiene acceso a la tecnología, a la ciencia, a los descubrimientos actuales, entonces tiene mucho que ver también, es una interlocución y es un reflejo de lo que ocurre en la vida, entonces porqué vamos a decir: “Si es arte indígena, por qué pones a Einstein? Qué tiene que ver éste?”. No! Sí tiene mucho que ver! No se dan cuenta: “Porque es indígena, no tiene acceso a eso?”. Cómo no?!”.

Este indígena contemporáneo es el mismo artista que transforma la creencia ancestral en los nahuales en un panteísmo ecológico que abarca todas las culturas (*Imagen 12*). Con su lienzo Chawuk opone una imagen heterogénea y problemática (*Imagen 13*) a las imágenes comerciales y falsamente homogéneas del bienestar consumista, pero también del mundo indígena reducido a una cultura muerta que se utiliza con fines turísticos. Desde luego, no siempre esta relación sutil entre un personaje indígena representado con rasgos tradicionales y la condición del propio artista como indígena contemporáneo urbano tiene que tomar esta precisa forma conceptual. En otros lienzos, el *alter ego* ancestral de Chawuk es la propia abuela del pintor (que lo inició al universo de las leyendas tojolabales) perdida en el desierto del ultramundo, o la mujer tsotsil que reza delante de una puerta kafkianamente cerrada al “campesino” (*Vor dem Gesetz*) mientras que un profeta-inquisidor apunta con su dedo amenazador hacia el vacío en la dirección opuesta (*Imagen 14*).

El compromiso social de Chawuk no se agota en estas provocaciones iconográficas, sino que implica también un esfuerzo de documentación de las tradiciones concretamente existentes. Pero, a diferencia de lo que pasa con muchos pintores de las Casas de la Cultura, la documentación realizada por medio de la

fotografía y del video no excluye la recreación consciente de ceremonias ancestrales en una forma abierta al aporte de otras tradiciones. Chawuk ha intentado traer representantes de la cultura indígena tradicional, como las tamborileras tojolabales de su región de origen (Plan de Ayala en las cercanías de Las Margaritas), al espacio urbano de su casa-taller. Sin embargo estos experimentos, aún implicando una saludable emancipación del purismo antropológico, conllevan el peligro de una dispersión en el magma turístico donde lo neo-maya idealizado borra lo tojolabal. Consciente de este peligro, Chawuk no ha seguido en esta dirección, sino que ha llevado sus talentos de tallerista directamente a las comunidades rurales. Apoyado en este caso por el Celali, ha buscado revitalizar la artesanía típica de Amatenango del Valle: unas alfarerías de barro que se postula liberar de la estereotipización con fines comerciales y enriquecer por medio de motivos figurativos precolombinos libremente variados. Por aquel entonces, en la primavera del 2007, Chawuk pensaba aún que su trabajo personal pudiese coincidir con las finalidades de “Bombayel Mayaetik”:

Entonces uno de los objetivos de la asociación civil es escarbar las raíces de nuestros antepasados y crear unos diseños que sean innovadores pero al mismo tiempo con muchas características de lo prehispánico, como un sincretismo entre lo actual y lo prehispánico pero muy de la región, entonces es como rescatar, crear algo nuevo pero desde los vestigios de lo pasado.

La alfarería de Amatenango es una esfera de actividad social femenina, así que el trabajo de base con las artesanas se plantea también realzar la participación de la mujer en la esfera del arte, hasta ahora muy limitada. Otra preocupación social muy viva en Chawuk es la pedagoga del arte. En las escuelas primarias públicas chiapanecas –como pude también constatar personalmente en el transcurso de un trabajo de campo en el internado para niños y niñas indígenas “Xicotencatl” de San Cristóbal de Las Casas- no se brinda ningún tipo de enseñanza artística, así que muchos talentos infantiles se desperdician. Chawuk reacciona a esta situación con iniciativas como el museo itinerante *La magia de Chiapas sobre ruedas*, cuyo objetivo es “llevar el arte a las plazas publicas para captar la atención de niños, jóvenes y adultos”, que empezó el 7 de marzo de 2014 en San Cristóbal de Las Casas y terminar en el mes de agosto en la Ciudad de México.

Sin embargo, la mayor contribución de Chawuk a la toma de conciencia del artista contemporáneo como “neo-indio” no es su relación directa con las comunidades, forzosamente condicionada por el carácter aleatorio del apoyo institucional a sus proyectos. Aún estando bastante alejado del zapatismo (a pesar de su simpatía inicial), en la primavera de 2007 ha sido capaz de invadir el espacio público de los mestizos de San Cristóbal, desafiando el catolicismo conservador de la mayoría de ellos al levantar un Cristo maya sexuado (tenía la máscara del rey de Palenque Pakal y era completamente desnudo) en la cruz de la plaza de la catedral, donde tuvieron lugar en 1994 las conversaciones entre el gobierno mexicano y el EZLN (*Imagen 15*). El desarrollo del evento confirmó las potencialidades del *performance* en un contexto donde la calle todavía captura la atención como lugar de sorpresas llamativas. Algunos transeúntes identificaron al maya crucificado, manipulado por el *performer* con un sistema de cables, con el hombre del pueblo suramericano amenazado por las consecuencias de la globalización. El sincretismo, al infringirse el tabú sexual, llegó por algunos minutos a unos extremos que tampoco la “teología india” de la izquierda eclesiástica, tan fuerte bajo el obispado de Samuel Ruíz García con su “opción preferente para los pobres”, hubiese

considerado viables. Parte integrante de la provocación era la inesperada rebelión del artista indígena al catolicismo convencional, aunque Chawuk, buen conocedor de la Biblia, realmente abogara por una religiosidad personal y antidogmática donde encontrase cabida el sentimiento contemporáneo (y al mismo tiempo fuertemente “neo-indio”) de no ser escuchado ya por los dioses ancestrales en el mundo de la manipulación mediática. No por casualidad en Comitán, donde intervino la policía, un reportero local no pudo creer que un indígena hubiese “blasfemado” pensando con su cabeza e inventó en una crónica a unos “extranjeros” malintencionados y enemigos de la religión católica que habrían sobornado a un “lacandón” ignorante (procediendo Chawuk en realidad de la etnia tojolabal!). Sin darse por aludido, el artista siguió utilizando la iconografía maya como un marco en cuyo interior pudiese representarse la irrupción del flujo caótico de imágenes y mensajes que connota la condición posmoderna como ausencia de centro (*Imagen 16*). Nació así la interesante instalación que fusiona una estela maya y la piedra del sol mejica, pero coloca en el centro del círculo unos recortes de periódico (no se trata de un ensamblaje, sino de una técnica de impresión fotográfica invertida) (*Imagen 17*). Con esta instalación y otras obras, expuestas en marzo de 2007, Chawuk regresó con todos los honores oficiales a Comitán donde los policías lo trataron como un demente.

La ambición de Chawuk de ser un “artista total” y saltarse las mediaciones institucionales echando en la “lucha” (cultural, humanitaria, de cierta manera religiosa, nunca propiamente política) su cuerpo de indígena e incluso los *huaraches* campesinos que despertaban la ironía de las fuerzas del orden es evidentemente algo excepcional en el contexto chiapaneco. El artista no habla el lenguaje de las reivindicaciones étnicas, sino aquel de un “equilibrio” universalista conseguido gracias a un enérgico *déreglement* –evocado por la metfora de la cuerda floja (*Imagen 18*)– donde convergen distintos códigos culturales y permanece fiel a las intenciones estéticas y morales que quiso comunicarme desde nuestras primeras conversaciones en 2005:

D'Ascia: Y la pintura puede ser un instrumento para llegar a este equilibrio?

Chawuk: Sí, es un instrumento, al igual está la Escritura, está la Biblia, están otros libros religiosos que para muchos por medio de ellos encuentran un equilibrio, entonces una obra de arte si uno lo aprecia y empieza a profundizar en su análisis también encuentra un equilibrio, encuentra un entendimiento de lo que es la humanidad, o su momento histórico o mi individualidad se refleja también en esta obra y entiendo más lo que quiso expresar el autor. Y me entiendo más a mí mismo y entiendo más a Einstein, haciendo referencia a uno de mis cuadros.

Desde 2007 este discurso ha ido encontrando cada vez mejor acogida. Sin nunca lograr volverse un “artista de éxito” en sentido comercial por su reivindicación de independencia artística, que le impide conformar su trabajo a una “manera” estilística estable y reconocida por las instituciones, Chawuk ha podido ampliar el horizonte de su actividad recibiendo numerosas invitaciones a distintos países de América y de Europa. Estos viajes no son solamente reconocimientos estéticos, sino vivencias interculturales que retroalimentan la invención del pintor y modifican también su percepción de lo que puede significar la componente “maya” de su móvil identidad. Hemos podido observar personalmente la forma cómo Chawuk se entrega a los retos y gozos de la interculturalidad en dos contextos muy distintos: el italiano y el colombiano.

El artista consigue en el septiembre de 2008 la financiación de un viaje a Italia por parte de la Universidad de Ciencias y Arte de Chiapas (UNICACH) para averiguar posibilidades de intercambio académico. Chawuk, que en San Cristóbal de Las Casas tantas veces se había discretamente burlado de la seriedad oficial alimentando su fama de excéntrico, viaja por lo tanto en calidad de “funcionario cultural” encargado de dictar por lo menos una conferencia en una universidad italiana. Este encargo había sido precedido por una serie de entrevistas en el Canal 10 de la televisión estatal de Chiapas y de contactos con círculos políticos de la capital Tuxtla Gutiérrez interesados, acorde al testimonio del pintor, a promover la vida cultural chiapaneca sin preferencias, pero también sin prejuicios de carácter étnico. Chawuk cumplió con las condiciones de la UNICACH interviniendo en el curso de Tradizioni Popolari de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Turín (este tipo de colaboración no exige la aprobación del Consejo Departamental y puede ser contratada en el corto plazo por medio de una procedura relativamente informal). El marco institucional de la charla es un típico día de clases de una universidad de masas italiana: 50-60 estudiantes acostumbrados a asistir de manera pasiva y a reverenciar la “autoridad pedagógica” (Bourdieu), ausencia de herramientas técnicas adecuadas para la presentación audiovisual, un horizonte de espera enfocado hacia una charla etnográfica de corte didáctico-informativo. Chawuk sacude este horizonte interpelando de inmediato un público ideal y logra en cierta medida “crearlo” arrastrando por lo menos una parte de los estudiantes hacia una plática informal que entrelaza preguntas y respuestas amoldándose a las sugerencias flexibles de la vivencia personal. En lugar de información positivista el salón turinés se llena de una peroración que aboga en favor de una relación creativa con la tradición hecha de contaminación y ajena al imperativo de fidelidad dogmática. Un artista maya, afirma Chawuk, se comunica con su herencia ancestral de la misma manera en que un estudiante italiano suele hacerlo con el pasado clásico de su país. En sus referencias al ceremonialismo indígena el conferencista deja en claro que se trata de una herencia del pasado que puede brindar una enseñanza “filosófica” en el sentido de la armonía con el universo pero que no tiene sentido intentar reproducir fuera de su contexto histórico. Declara por lo tanto estar buscando reconocimiento no como artista indígena, sino como artista universal y de no considerar su propia forma de arte contemporánea como una herramienta para la reivindicación de “derechos culturales”. Acaba así cuestionando radicalmente aquel paradigma de discurso etnicista que muchos estudiantes y la misma docente, acorde al enfoque de las preguntas que habían sido preparadas de antemano, tuvieron que considerar como el más adecuado al tema de la charla.

En la forma en que Chawuk “interviene” como situacionista el espacio académico, pidiendo a su público de “hacer orgasmos con la historia” (*Imagen 19*), se percibe no solo el entrenamiento adquirido en Chiapas gracias a un empleo sagaz de la pantalla de televisión, sino también el recuerdo de una vivencia entonces más reciente, precisamente aquella que evocábamos en el comienzo de este artículo: el encuentro intercultural con la universidad alternativa que tenía lugar en aquel diciembre de 2008 en las plazas más importantes de las ciudades italianas. El movimiento de contestación a las reformas introducidas por el gobierno de centroderecha había organizado en efecto una serie de conferencias informales con los mismos profesores de las universidades para remplazar las clases suspendidas por el paro estudiantil. Chawuk asistió a una de estas conferencias vespertinas en el espacio de la Fortezza da Basso en Florencia después de un día de visitas que había

culminado en la contemplación de la decoración tardorenacentista de Palazzo Vecchio, pero que había incluido también el Festival de la Creatividad en la misma Fortezza, evento de corte solidarista donde se habían expuesto –además de instalaciones de maestros reconocidos como Michelangelo Pistoletto y de evocaciones audiovisuales de la vivencia urbana en unos contextos geográficos muy diversificados– distintos proyectos de revitalización de la artesanía artística en el Tercer Mundo (específicamente en Brasil) apoyados por la Regione Toscana. El recorrido italiano del artista indígena se caracterizó en suma por su carácter netamente “híbrido”: arte clásico, malestar social, apertura al universo de la globalización se entremezclan en un conjunto heterogéneo. No extraña que el artista chiapaneco haya intentado apropiarse estéticamente de este sentimiento de “choque” por medio de la técnica de sobreimpresión fotográfica, realizando una secuencia de retratos combinadas con las piezas arqueológicas del Museo Egizio de Turín y planteando retomar esta misma técnica en una serie de lienzos donde la figura clásica hubiera tenido que esfumarse paulatinamente en una forma precolombina.

El concepto básico de este proyecto turinés es sincretístico: una serie de reproducciones fotográficas de obras arquitectónicas, pictóricas y esculturales de la tradición italiana regresaría a una condición primigenia de informalidad por medio de un difuminado que disolvería paulatinamente sus contornos para después “renacer” exhibiendo unos rasgos sorprendentemente mayas, ya que el regreso a la figura estaría fundamentado en los modelos indígenas intervenidos por la imaginación del artista. El desdoblamiento planteado por Chawuk repite un tipo de contraste estructural ya experimentado en un lienzo de 2007 (*Imagen 20*). En la mitad superior de este lienzo están representados dos varones tzotziles de San Juan Chamula: uno de ellos, muy realista, mira fijamente al espectador mientras que los rasgos del otro tienden a difuminarse en un plano intermedio. Abajo aparecen dos personajes enigmáticos: sus cuerpos longilíneos y casi sobrehumanos recuerdan una fantasmagoría metafísica de Giorgio De Chirico. La distribución espacial de las figuras, fuertemente simétrica, sugiere una provocadora identificación entre el elemento étnico concreto y el arquetipo universal abstracto. La “serie” italiana de Chawuk vendría a presuponer esta misma analogía entre el dato vivencial concreto, es decir, la obra clásica conocida y asimilada en el transcurso del viaje, y un arquetipo reconstruido (también con el auxilio de la memoria étnica) a través de un proceso de ruptura imaginativa del espacio material. El punto de llegada sería entonces la reminiscencia de una dimensión formal maya que el artista redescubre de manera intuitiva, más allá de la contextualización histórico-antropológica y de la polémica política, en el propio marco del arte clásico, que deja de ser reverenciado en sí mismo para revivir como conductor del efecto de “extrañamiento” característico del arte contemporáneo.

Esta actitud constituye una reacción estéticamente sensible a la situación actual de Italia, donde a la conversación del arte clásico en el paisaje urbano no corresponde un impulso igualmente vital del arte contemporáneo (a diferencia de lo que aconteció en los años sesenta y setenta). Sin embargo el sincretismo de Chawuk despierta polémicas en aquellos países de Hispanoamérica donde, como en México, se está afianzando un movimiento plástico “neo-indio” cuya definición conceptual es objeto de controversia. En Colombia la promoción internacional de los inganos Carlos Jacanamijoy, el catálogo de cuya obra fue editado en 2001 por el prestigioso Banco de la República con prefacio del entonces presidente Andrés Pastrana, y de su hermano Benjamín Jacanamijoy, que pintó con temáticas referentes a los

derechos humanos el salón del cabildo indígena en el valle del Sibundoy, subordina unos elementos etnicistas e incluso primitivistas a la valoración de una informalidad cromáticamente atractiva y a lo mejor algo decorativa que se acuerda con unos *trends* actuales del arte contemporáneo. Sin embargo han emergido artistas de otra procedencia étnica que han buscado legitimarse con un discurso de corte más ritualista. Sintomática fue la vivencia de Chawuk en el transcurso de su viaje colombiano de abril de 2010, motivado por el encargo de un retrato. Su surrealismo irónico y autoirónico fue muy apreciado en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad del Atlántico en Barranquilla. Por otro lado el artista tuvo un contraste bastante áspero con el pintor nasa Sek Palta, que acababa de exponer en la Universidad Nacional de Bogotá unas instalaciones hechas “con tierra de los lugares del Cauca donde hubieron masacres paramilitares” (lo que no le impedía colaborar con un senador del oficialista Partido de la U, cuya actitud hacia el movimiento indígena en el Sur de Colombia se configuraba por aquel entonces como básicamente represiva) y que desde la retórica de los “quinientos años de resistencia cultural” descalificó al artista chiapaneco como “no indígena” excluyéndolo de unas ceremonias que celebraba.

Italia, Colombia, El Salvador y Costa Rica (verano de 2010) y otros viajes fueron vivencias importantes para Chawuk, pero el papel decisivo en la internacionalización de su arte ha sido desempeñado por el Museo de Arte Mexicano de Chicago, donde los criterios de valoración de la pertenencia cultural, condicionados por el notable aporte “chicano” al debate metodológico de la antropología estadounidense, son por supuesto muy distintos de los que aplicó Sek Palta. Esta institución ha invitado al artista en diferentes circunstancias desde el año 2008. En el pasado año 2013 el cronograma de exposiciones presenciales de Chawuk en Estados Unidos abarcó un conjunto de eventos en Chicago, Los Angeles y Kansas City entre febrero y mayo y otra invitación para estar en la Residencia de Artistas del Museo de Arte Mexicano en los meses de octubre y noviembre. El reconocimiento en Estados Unidos ha permitido al pintor insertarse en la comunidad de artistas americanos y europeos residentes en San Cristobal de Las Casas e interesados en enriquecer su patrimonio estético a través del conocimiento de la tradición indígena. Valdrá la pena mencionar explícitamente la Galeria Elisa Burckhardt y señalar el acompañamiento del crítico de origen brasileño Magno Fernandes dos Reis. La pertenencia étnica del artista tojolabal se esfuma en este contexto abierto a todo tipo de hibridación, donde el racismo tradicional de la sociedad mestiza mexicana no tiene ya derecho de ciudadanía ni siquiera como referencia polémica. Chawuk ha ido profundizando su poética, que subordina la herencia maya al simbolismo universal del arte contemporáneo (*Imagen 21*), y acentuando su dimensión de *performer new age* que a través del arte llama (no sin ironía e autoironía) a una postura básicamente entusiasta de renovación de la conciencia y de apertura al cosmos. En esta actitud no tiene cabida aquel “dolorismo” arcaico que connota por el contrario el *mainstream* de la literatura contemporánea en idiomas mayenses (cf. D’Ascia 2009). Elementos sacados de la vivencia religiosa indígena siguen sin faltar en sus lienzos, pero la herencia del simbolismo maya-cristiano se mezcla con la tradición clásica occidental cuando no se encuentra disuelta en formas abstractas, “científicas” y minimalistas: por ejemplo Cristo, evocado por el ritualismo de unas ancianas fantasmagóricas por debajo de la cruz, recibe las llagas de la crucifixión con una serenidad que no hace sino resaltar su perfecta belleza de Adonis.

Perspectivas para el futuro

Intentando enunciar unas conclusiones provisionales, se constata que de 1994 en adelante se ha desarrollado en Chiapas un movimiento plástico de raíces “indias” de notable importancia, comparable por ciertos aspectos con el florecimiento del arte indígena en el estado de Oaxaca en el transcurso de los años noventa, marcados por las luchas de la COCEI. A un primer momento mas enfocado hacia el testimonio político, aunque nada cerrado al experimentalismo formal y temático, sucede una orientación más vanguardista y desligada de las condiciones locales (en Oaxaca estos dos momentos se ven reflejados por dos generaciones de artistas: Sabino López Aquino y su hijo Sabino Guisu). El movimiento chiapaneco se caracteriza, en mayor o menor medida, por su intención de “hacer arte” de validez universal, sin complejos de inferioridad frente al mundo no indígena. Este mundo, sin embargo, sigue dominando los canales de difusión de la producción artística. Los artistas de procedencia indígena, no excluyendo a los mayores como Chawuk y Antun Kojtom, tendencialmente venden sus obras de forma directa en el marco de un círculo restringido de interesados, generalmente extranjeros. Las pocas experiencias de colaboración profesional con galerías de arte en la Ciudad de México o en Estados Unidos no han sido evaluadas positivamente.

Las nuevas tecnologías han permitido reducir la dependencia de las editoriales en lo que se refiere a la impresión de catálogos: una selección significativa de obras de artistas de raíces indígenas, ordenadas por precios y tamaños, se encuentra en páginas *web* individuales y colectivas. Pintores y escultores, independientemente de que adopten una postura más etnicista o más sincrética, encuentran mayor reconocimiento en la perspectiva universalista y cosmopolita de la cultura *new age*, desde donde salen encargos que proporcionan a los artistas preciosas experiencias internacionales, que en el mismo Chiapas, aunque en la más reciente actualidad se vislumbren señales importantes de cambio, como hemos constatado al comentar la investigación de Pierluigi Verardi. Sobre todo en el caso de Chawuk se observa que las imagen contemporánea de lo indígena que se desprende de su obra, al exigir cierto esfuerzo de interpretación, no logra suficiente visibilidad frente a la explotación convencional de la imagen del “indio” como guardián idealizado de unos nichos ecológicos o, por lo contrario, como explotado para proteger paternalísticamente (véase, por ejemplo, la mediocre presentación de *Percepciones* de Ramírez Poloche en el Museo Virtual de Arte de las Mujeres de Costa Rica, <http://www.museodelasmujeres.co.cr>) en términos de acción afirmativa y celebración dolorista). Por otro lado, el mismo movimiento zapatista ha preferido buscar el apoyo de los activistas internacionales, demostrando poseer una visión algo restringida y simplificadora de la sociedad indígena chiapaneca reducida a sus “vanguardias” políticas, en lugar de establecer una relación orgánica con las distintas asociaciones de artistas “neo-indios”. Ha habido convergencias significativas en casos específicos, pero ha faltado una política cultural común. Entre la cerrazón de los municipios autónomos zapatistas y el condicionamiento burocrático oficial, los artistas de procedencia “maya” han buscado ser intérpretes de la sociedad civil en su conjunto, tanto de su componente indígena como de su componente mestiza e internacional. Sus esfuerzos para revitalizar la artesanía, para educar visualmente las comunidades a través del muralismo, para enfrentarse por el medio del arte a los problemas psicológicos causados por la violencia revelan que su vinculación a una dimensión colectiva de la sensibilidad y del imaginario sigue profunda aunque la identidad “india” o

“maya” pueda verse enérgicamente cuestionada. La expresión artística se concibe como parte de un proceso de autodescubrimiento personal, pero también como contribución a la construcción de un *lekil kuxlejal* (vida buena) para todos, pero en primer lugar para unas comunidades gravemente afectadas por la marginalidad y al mismo tiempo integradas por primera vez en un horizonte “híbrido” e intercultural. ¿Qué destino espera al “niño en la selva” tan tiernamente representado por Chawuk (Imagen 2)?

Imágenes



Imagen1. Maternidad



Imagen 2



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



Imagen 8

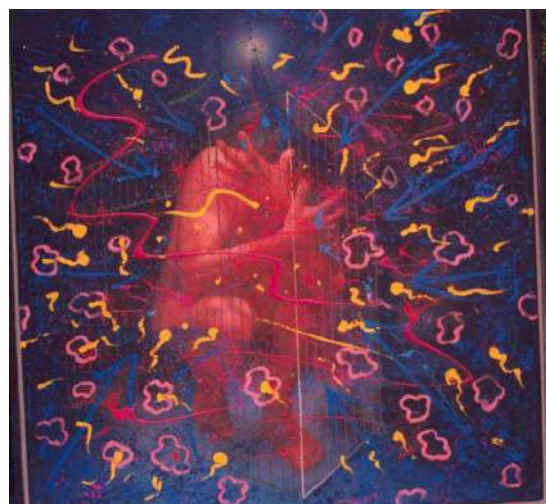


Imagen 9



Imagen 10



Imagen 11.
¿Quién habla en la oreja de Einstein?

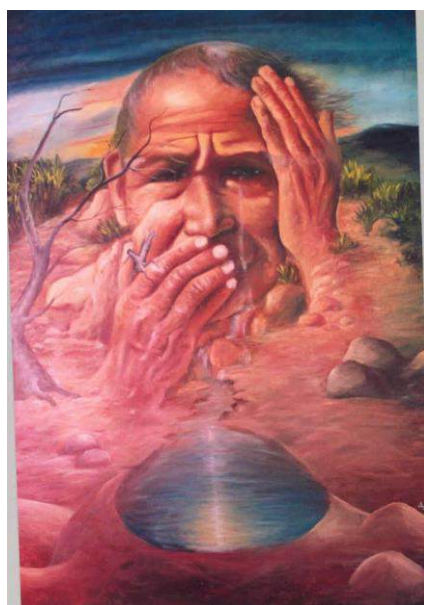


Imagen 12. Hombre volcán



Imagen 13. Paisaje



Imagen 14. Encuentros



Imagen 15. Pakal, el mito herido



Imagen 16. Visión



Imagen 17. Piedra solar



Imagen 18. Andando



Imagen 19. Tocando las paredes del tiempo



Imagen 20. Gemelos

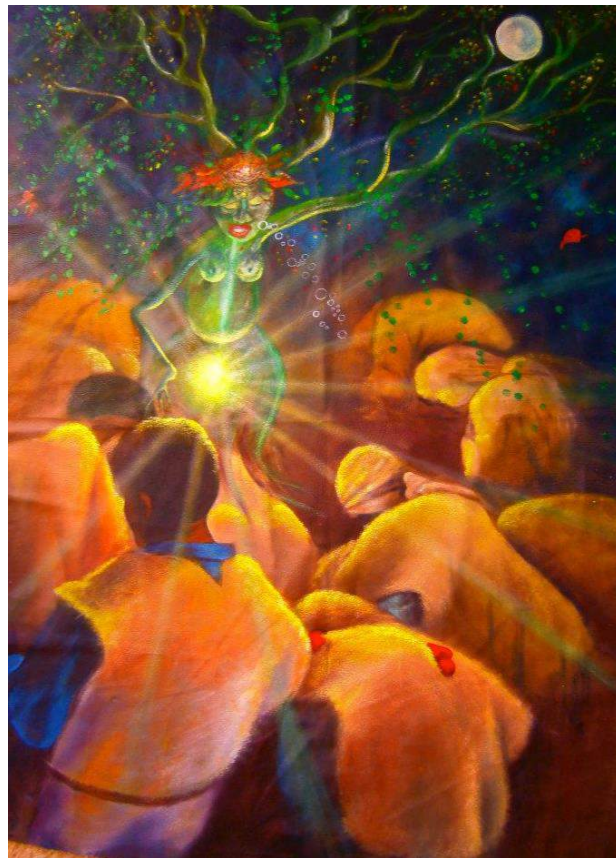


Imagen 21. Aparición



Imagen 22. Niño en la selva

Bibliografía

- AUGÉ, M. (1998) *La guerra de los sueños. Ejercicios de etno-ficción*. Barcelona: Gedisa.
- BANKS, M. (1997) *Rethinking Visual Anthropology*. Yale: Yale University Press.
- CARRITHERS, M. (1995) *Porqué los humanos tenemos culturas?* Madrid: Alianza Editorial.
- CLIFFORD, J. (1993) *I frutti puri impazziscono*. Torino: Bollati Boringhieri.
- D'ASCIA, L. (2005) *Esquirlas de Chiapas*. Bogotá: Rooswel Impresiones.
- (2009) *Tessendo la voce. Letteratura indigena contemporanea in Chiapas. Antologia e saggio critico*. Roma: Aracne.
- (2012) *Los movimientos indianistas y la revuelta zapatista*, Barranquilla, Ediciones Universidad del Atlántico.
- DI CARPEGNA – FALCONIERI (2001) *Le Muse in azione. Ricerche di antropologia dell'arte*. Milano: FrancoAngeli.
- ERRINGTON, SH. (1998) *The Death of authentic primitive Art and other Tales of Progress*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
- FREEDBERG, D. (2008) *Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?*, *Ricerche di storia dell'arte* 94, pp.5-18.
- GARCÍA CANCLINI, N. (2002) *Culturas híbridas*. Madrid: Paidós.
- HARKIN, M. *Modernist Anthropology and tourism of the authentic*, *Annals of Tourism Research*, 22, 3, 650-670.
- HATCHER, E. P. (1999) *Art as a culture. An introduction to Anthropology of Art*, Greenwood: Greenwood Publishing Group.
- LAYTON, R. (1991) *The Anthropology of Art*, Cambridge (Ms.): Cambridge University Press.
- MORPHY, H. - Perkins, M. (recopiladores) (2009) *The Anthropology of Art. A Reader*, John Wiley and Sons.
- MOXEY, K. P. (1994) *The Practice of Theory: Poststructuralism, cultural politics and Art History*, New York: Cornell University Press.
- PHILLIPS, R. B. - Steiner, C.B. (recopiladores) (1999) , *Unpacking Culture. Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. Los Angeles: University of California Press.
- PHILLIPS, R.B. *Fielding culture. Dialogues between Art History and Anthropology*, *Museum Anthropology* 18, 1, 39-46.
- PRICE, S. (1991) *Primitive Art in Contemporary Places*. Chicago: University of Chicago Press.

RONZON , F. (2006) *Antropologia dell'arte*. Roma: Meltem.

SÁNTIZ, S. – Gallo, X. – Kayum, M. – Kojtom, A. – Chawuk, J. (2004) *Cinco pintores maya. Colores de luz*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

ZEPEDA, M. (recopiladora) (1999). *Plástica contemporánea de Chiapas*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.

© Copyright Luca D'Ascia, 2014

© Copyright *Quaderns-e de l'ICA*, 2014

Ficha bibliográfica:

D'ASCIA, Luca (2014), “¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte maya y arte contemporáneo desde el estado de Chiapas”, *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, 19 (1), Barcelona: ICA, pp. 81-121. [ISSN 169-8298].

